ARTĂ ȘI CONȘTIINȚĂ–Dimensiuni filosofice și psihologice ale creației artistice

Conference Paper · June 2014

1 author:

Marinela Rusu
Romanian Academy

ARTĂ ȘI CONȘTIINȚĂ -
Dimensiuni filosofice și psihologice ale creației artistice

coord. Marinela Rusu

Editura Ars Longa
Colecția Academica
2014

Introducere

Arta este considerată ca o reflectare a laturii creatoare a individului care exprimă în esență, o experiență afectivă personală, subiectivă. Dar aceste date sunt minimale dacă vrem să înțelegem fenomenul artei în amploarea sa. Putem afirma că arta este una dintre dimensiunile ce definesc umanul, alături de emoție, cogniție și voință. Arta reflectă, la nivelul metaforei și al transcendenței toate etapele din evoluția antropologică, momentele de cotitură ale istoriei și noile modele societale. Se poate spune, cu certitudine, că arta trezește și modelează conștiințe, explorează viața în toate dimensiunile, pune întrebări și caută mereu noi răspunsuri.

Fenomenul artei este atât de amplu și atât de generos, încât poate fi abordat din mai multe perspective: cea a educației artistice, a esteticii și filosofiei artei, a psihologiei și sociologiei artei.

Albert Camus spunea: ”dacă lumea ar avea un sens clar, arta nu ar mai exista”. Căutarea neobosită de sens, de răspunsuri, nevoia continuă de cunoaștere și de a crea sunt trăsături profund umane. Arta a constituit de la începutul timpurilor o companie prețioasă a indivizilor, a politicilor statale și constituie încă un semn al puterii, bogăției și faimei. Uneori, însă, ea poate deveni - la alegere - un instrument de manipulare sau un mijloc al mântuirii. Cuvintele lui Picasso completeză, de asemenea, definițiile noastre: ”Arta este o minciună care ne ajută să vedem adevărul”.

Arta condensează experiența pe care o avem ca ființe umane și prin toate manifestările sale, o ajută să devină semnificativă. Cu toții avem nevoia interioară de armonie și de structurile ce crează armonia. În mod fundamental, arta este o afirmare a vieții.

Arta reflectă esența umană, permițându-i să înregistreze momentele noastre cele mai glorioase sau cele mai întunecate. De asemenea, ea ”ne eliberează de constrângerile fizice spre a transcende și a explora frumusețea spirituală a universului în care trăim”, scrie Nigel Wyman, specialist în arta spațiului.

Știința ne aduce liniște, prin logică și raționamente explicative.

Arta vine cu întrebările și neliniștile sale. Creatorii de artă sunt cei cărora filosofia, religia sau știința nu le oferă răspunsuri satisfăcătoare. Ei consideră că dincolo de toate acestea mai există ceva. Și acel ceva, trăit și simțit în intimitate, tradus apoi în sunet, culoare, mișcare sau imagine, se constituie drept corpul fizic al artei.

Arta reflectă ceea ce suntem și în același timp, facilitează realizarea de sine a fiecăruia. Psihologia și psiho-sociologia artei ne confirmă azi, ideea că întreaga creație artistică joacă un rol important în modelarea și evoluția conștiinței umane. Psihiatrul Carl Gustav Jung nota că ”arta sesizează în mod intuitiv schimbările ce urmează să aibă loc în inconștientul colectiv.” Relația creativă cu arhetipurile fundamentale umane poate fi comunicată prin artă, fiind astfel, proiectate în spațiul percepției noastre.

Toate artele, poezia, muzica, ritualul, artele vizuale, teatrul, trebuie fiecare în parte dar și împreună, să creeze arta cea mai comprehensivă dintre toate, *o societate umanizată* și capodopera sa, *ființa umană liberă*. Arta este un triumf asupra haosului, asupra morții și timpului. După cum spunea pictorul Rene Magritte, arta evocă misterul fără de care lumea nu ar putea exista.

cercet.dr. Marinela Rusu

Sinele ca operă de artă

The Self as a work of art

Petru Bejan[1]

Abstract

More and more aesthetic projects seek to converge art with real life, up to becoming coincident. The expressions 'art of living', 'art as way of life', 'to live artistically' illustrate precisely such an overlap. The body can be an interface in relation to the others, but also the instrument by which we can gain our confidence and self-esteem. This is the context in which Richard Schusterman speaks of 'the self as a work of art'. 'The somaesthetics', in the form promoted by the American aesthetician, is concerned with the 'styling of the self' by modeling one's own body. This has as object the body, as perceived by each, in order to provide pleasant sensations or beautiful depictions. In general frameworks, it can be described as a critical and philosophical study of experience, regarding the use of the body as a place of sensorial aesthetic appreciation and creative self-modeling.

Key Words: 'art of living', The Self, body, 'somaesthetics'.

Capriciile frumuseții

Scoasă din context și utilizată în direcție filosofico-literară, metafora creștină a corpului ca templu al Duhului Sfânt a putut fi reciclată în mai multe forme. Una aparține americanului Henry David Thoreau (părintele ideii de „nesupunere civică”), trăitor în secolul al XIX-lea:

---

[1] Prof. PhD., „Al.I.Cuza” University, Iasi, Romania.

„Fiecare om este constructorul unui templu numit corpul său (...). Suntem cu toții sculptori și pictori, iar materialul nostru este propria carne și sângele și oasele noastre. Orice noblețe începe prin rafinarea trăsăturilor omului, orice răutate sau senzorialitate – prin abrutizarea acestora”. Altfel spus, grija față de corp, față de întreținerea și înfrumusețarea acestuia, oferă cele mai bune indicii în privința personalității cuiva.

Afirmațiile lui Thoreau erau contrazise însă de chiar propria înfățișare. Romancierul Nathaniel Hawthorne, unul dintre contemporani, îl portretiza în termeni destul de severi: „[Thoreau] e urât ca păcatul, cu nasul lung, gura strâmbă, cu maniere necizelate și rustice, deși politicos în felul lui, maniere care corespund întocmai înfățișării sale. Dar urâțenia sa este una onestă și într-un fel agreabilă, potrivindu-i-se mai bine decât ar face-o frumusețea”. Pentru Thoreau, ca și pentru mulți dintre oamenii considerați „importanți”, micile infirmități sau defecte nu au fost impedimente în articularea unor cariere cu adevărat remarcabile. Este frumusețea atotputernică? Are cumva și dezavantaje sau cusururi ascunse?

Profilul omului puternic, care lasă „urme” trainice în istorie, nu prea seamănă cu tiparul unui Casanova seducător ori al unui *dandy* irezistibil, cucerind cu ușurință redutele prețioaselor frivole. Fixând scopuri greu de atins, el își neglijează forma și calitățile fizice, sacrificându-și uneori viața privată, familia și sănătatea. În cazul lui, antrenamentul minții îl excede pe cel al mușchilor. „Cuceririle” cu care se poate lăuda sunt mai curând în ordinea cunoașterii, creativității, a puterii, decât în planul satisfacțiilor imediate.

Prejudecata frumuseții devastatoare este contrazisă de realitate. În ordine politică, bunăoară, câți dintre cei care au deținut sau dețin puterea s-au bucurat (ori se bucură) de norocul integrității fizice și/sau al perfecțiunii corporale? Oamenii socotiți „mari” au avut probleme pe măsură. Napoleon, se știe, pe lângă că era scund și bondoc, suferea de epilepsie și de hipoleucofobie (frica de caii albi); revoluția bolșevică l-a gratulat pe Lenin cu sifilis (de la care i s-a tras și moartea); Stalin era și paralitic, și paranoic; Franklin Roosevelt - președintele Americii pe durata Războiului Mondial - își conducea țara dintr-un scaun cu rotile; Hitler avea boala Parkinson și, se pare, impotență; Ceaușescu se lupta cu bâlbâiala nativă și, ulterior, cu diabetul… Nici politicienii de azi nu sunt aproape de șabloanele estetice ideale.

Frumusețea este rară și selectivă, dar și „o excelentă recomandare” (Montaigne). Nu ne alegem corpul, după cum nici nu-l putem refuza. Ne putem însă bizui doar pe farmecele lui? Criticii frumuseții exclusiviste au,

la rândul lor, argumente serioase. Să-i numim aici doar pe Horkheimer, Adorno și Cioran. Primii doi criticau orice încercare de a exagera grija față de corp, considerând-o alienantă. Doar naziștii impuneau standarde fizice oprimante, eliminându-i pe cei neîncadrabili în tiparul fizionomic arian. Radical și subtil, Emil Cioran vorbeşte despre „avantajele debilităţii": „vitalitatea care dispune din plin de ea însăşi nu cunoaşte decât lupta exterioară, înverşunarea asupra ţelului (…). Viaţa interioară este apanajul delicaţilor, a acelor avortoni fermecători, suferind de o epilepsie fără zvârcoliri şi bale. Fiinţa integră biologic suspectează *profunzimea*, e incapabilă de *profunzime* (...). Individul care nu-şi depăşeşte calitatea de exemplar frumos, de model desăvârşit şi a cărui existenţă se confundă cu destinul său vital, se situează în afara spiritului". Dacă nu cunoaște suferința, disperarea sau boala, frumusețea rămâne în registrul mediocru, al derizoriului cosmetizat.

Un argument similar folosea Constantin Noica atunci când arăta că marile sisteme de gândire sunt, de cele mai multe ori, refugii ale „marilor frustraţi". Am putea vorbi despre o „filosofie esopică", proprie celor care au filosofat din resentiment, a bolnavilor și malfomaţilor. Exemplele nu sunt puține. Aristotel, se zice, avea ulcer şi era destul de firav; Platon, la bătrâneţe, venea acasă plângând din pricina suferinţelor; sfântul Toma d'Aquino era gras și tăcut (i se spunea, ironic, „bou mut"); Descartes s-a îmbolnăvit de pneumonie, ținând lecții de filosofie, iarna, la cinci dimineața, unei regine capricioase; Kant era slab, cocoșat și auster; Voltaire, Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, Sartre, Jaspers – urâți și bolnăvicioși.

Antinomiile perfecțiunii

Trăsăturile fizionomice sunt, știm bine, decisive în relația cu celălalt; ele pot face pe cineva plăcut sau, din contră, respingător. Compatibilitățile și afinitățile reciproce sunt ghidate mai întâi de repere exterioare. De aici și interesul pentru imagine sau pentru cum arătăm. Care sunt atuurile corpului perfect? Merită să dăm atenție excesivă îngrijirii sale? Care este „prețul" frumuseții? Trebuie să investim substanțial în aceasta? Cum pot fi „amortizate" costurile, știut fiind că timpul „nu iartă", ci lucrează ireversibil?

Dacă semnele de suprafață sunt încurajatoare, percepția corpului - propriu sau al celuilalt - procură îndeobște plăcere. Frumusețea este o premisă a succesului; cine posedă în chip natural o „carcasă" atractivă are la îndemână un repertoriu sporit de posibilități pentru a reuși. Cultura de tip

occidental a încurajat acest model, stimulând totodată fantasmele perfecțiunii accesibile. Investind în propria imagine, în propriul corp, îți multiplici șansele. Alături de cosmetică și designul vestimentar, chirurgia estetică acționează cu unelte specifice pentru a remedia sau a spori frumusețea exterioară. Defectele pot fi corijate cu seringa și bisturiul, iar calitățile – scoase în evidență prin retușuri specializate. Tocmai de aceea, o întreagă industrie este mobilizată zilnic pentru a susține mitul frumuseții veșnice. Prețul frumuseții augmentate artificial este măsurat nu doar în bani, ci și în propria suferință: tatuaje, *piercing*-uri, implanturi, liposucții înseamnă tot atâtea intervenții dureroase pentru a obține capitalul de frumusețe sperat.

Nu puțini sunt cei care critică astfel de eforturi, văzând în ele indiciile alienării și superficialității cronice. În acest fel sunt privite grija aproape metafizică a măsurării greutății, angoasa încadrării umerilor, sânilor și șoldurilor în canoanele ideale, orele de pregătire fizică dedicate cu pasiune mușchilor abdominali, gambelor și feselor. Obsedat de estetismul formelor anatomice, culturismul trece drept un sport al aparențelor; el sfidează umanul, proiectând modele greu de urmat, dar pe care publicitatea și propaganda le exploatează copios, din scrupule comerciale, reificând, denaturând, fragmentând în fapt corpul. Individualitatea și libertatea fiecăruia sunt astfel subminate, oamenii fiind îndemnați să se conformeze unor tipare publice inaccesibile sau oprimante.

Neglijența în privința propriului corp poate fi la fel de stridentă ca și excesele „decorative”. Dacă dăm dreptate semnalelor recente, am spune că modelele actuale de frumusețe agreate în lumea noastră sunt pe cale de compromitere. Lipsa de naturalitate a corpului, artificializarea lui ostentativă stimulează gesturile de repliere sau respingere. Până și identitatea de gen este astăzi pusă la încercare; bărbații par mai puțin bărbați, iar femeile mai puțin femei. „Efeminarea” unora are ca pandant „masculinizarea” altora. S-ar spune chiar că frumusețea însăși și-a pierdut identitatea...

Estetica somatică și „stilizarea sinelui”

Unul dintre clișeele verbale des folosite spune că arta „imită” viața. Înțelesul mimetic are o tradiție venerabilă; el sugerează că artistul își ia un model, iar lucrarea sa trebuie situată în raport de adecvare formală față de

acesta. Diversificarea practicilor artistice i-a obligat pe esteticieni la replieri conceptuale. Artele de astăzi pretind tot mai mult să *transfigureze*, să *intervină*, să *transforme* sau să *modeleze* realitatea. „Transfigurarea" presupune detașarea de model, folosirea imaginației euristice, înaintarea într-o direcție inedită sau creatoare. Împrumutat din biologie, sinonimul „metamorforză" sugerează tocmai această disponibilitate de a opera modificări sub aspect formal. Arta corporală (*Body art*), de pildă, exhibă corpul fizic, făcând din el un loc al măștilor și al disimulărilor identitare. Tatuajele, *piercing*-urile, scarificările (tăieturi cicatrizante în carne și piele), suspendările (agățări în cîrlige), mutilările, protezările, implanturile... angajează trupul într-un spectacol deseori macabru și sângeros.

Privind în jurul nostru, am putea spune că viața de zi cu zi ajunge tot mai mult să imite arta. Și în această ipostază, corpul pare să rămână preferatul câmp de încercare. Nepotrivirea cu standardele conjuncturale de frumusețe creează mari complexe și frustrări. Unii nu se mai simt bine în propriu corp. „Împăcarea" cu acesta este mai totdeauna dureroasă. Intervențiile chirurgicale, infuziile cu silicon, botox și acid hialuronic dau pe moment impresia unei modelări estetice salvatoare sau oportune. *Desfigurarea* intră însă și ea în riscurile frumuseții sporite artificial. Afectate, în astfel de cazuri, pot fi și corpul, dar și felul în care ne privim în oglindă. Ne putem oare modela personalitatea fără să recurgem la intervenții sângeroase, de seringă sau bisturiu?

Richard Schusterman, unul dintre filosofii contemporani de mare notorietate, este autorul unor proiecte care țintesc să apropie arta de viața reală, până la a deveni coincidente. Expresiile „arta de a trăi" sau „arta ca mod de viață" ilustrează tocmai o atare suprapunere. Corpul poate fi și interfață în raport cu ceilalți, dar și instrumentul prin care ne putem redobândi încrederea și stima de sine. Acesta este contextul argumentativ în care esteticianul pragmatist vorbește despre „sine ca operă de artă" (*The Self as a Work of Art*), schițând suplimentar liniile unei „estetici somatice", preocupată de „stilizarea sinelui" prin modelarea propriului trup.

Principala greșeală pe care o facem în mod curent, crede Schusterman, este să opunem spiritul și corpul. Acesta din urmă nu trebuie văzut nici ca un robot, nici ca un cadavru; el este perceptiv, gânditor și inteligent, sursa principală a capacităților de simțire și gândire. Scrisă în 2008, cartea *Body Consciousness* („Conștiința corpului")[2] urmărește

---

[2] Richard Schusterman, *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics,* Cambridge University Press, New York, 2008

legăturile dintre filosofia minții, etică, politică și dimensiunea estetică a vieții obișnuite. Aici, autorul vorbește despre conștiința corpului, conștiința somatică și cultura somatică. El arată că unele dintre temele filosofiei tradiționale (cunoaștere, cunoaștere de sine, virtute, fericire, dreptate) nu și-au pierdut încă actualitatea. O bună conștiință somatică, asociată unor practici corporale adecvate, ne-ar putea ajuta să ameliorăm propriile capacități de percepție, acțiune, satisfacere, cât și sensibilitatea față de ceilalți.

Așadar, estetica somatică are ca obiect corpul, așa cum este perceput de fiecare, astfel încât să ofere senzații plăcute sau reprezentări frumoase. În cadre generice, ea poate fi descrisă ca un studiu critic și filosofic al experienței, vizând utilizarea trupului drept loc al aprecierii estetice senzoriale și auto-modelării creative. Recunoscând funcția estetică a trupului, îi putem valorifica mai bine potențialul de care acesta dispune. Estetica somatică pragmatistă are un caracter prescriptiv, propunând modele de urmat și metode de îmbunătățire a „formei” corporale, simultan cu exerciții de educare a minții. Unele metodologii („reprezentaționale”) pun accent exclusiv pe forma externă a trupului, pe estetizarea lui de suprafață. Aici intră practicile sofisticate de machiaj și întreținere, chirurgia plastică, tehnicile de *body-building*. Metodologiile „experiențiale”, în schimb, se concentrează prioritar asupra calității estetice a experienței interne, încurajând practicile meditative de tip oriental (yoga, de pildă). O a treia posibilitate este oferită de estetica *performativă* (practică); aceasta angajează discipline dedicate special puterii (forței) și sănătății corpului (artele marțiale, atletismul, gimnastica, ridicarea greutăților). Miza acestor demersuri ar fi experiența propriului corp, *perceput din interior*, în termeni de satisfacție și frumusețe.

Multe din cursurile lui Richard Schusterman se țin, nu în amfiteatre, ci în săli de sport. Predată în ținute lejere, de la „înălțimea” saltelei de gimnastică, estetica somatică vizează în fapt, omul obișnuit, nesofisticat, preocupat de autocunoaștere și autoîngrijire. Forma fizică și sănătatea, asociate activităților mentale creative, sporesc în mod substanțial respectul și prețuirea de sine. În acest sens, am putea considera „sinele drept operă de artă” - una invizibilă și perfectibilă, aflată întotdeauna la purtător. Aceasta ar însemna că suntem, fără chiar să ne dăm seama, proprii noștri artiști, mobilizați într-o imprevizibilă *work in progress*.

Personalitatea ca artă: sofismul etimologic sau despre utilitatea etimologiilor falacioase în teoria artei

Personality as Art: The Etymological Sophism or on the Utility of Fallacious Etymologies in Theory of Art

Mircea-Ioan Lupu[1]

Rezumat

This essay underlines the usefulness of fallacious etymologies in the rhetoric exercise of proving the link between art and human personality. Based on the thesis of art as a way of recovering identity, in the context of today art theory which search for the equivalence between art and life and of the definition refuse practiced by certain theoreticians, I propose the equivalation of human personality development with an artistic act resulting if not from an entirely self-aware individual approach, then at least from something similar to Umberto Eco's open work concept. Methodologically, it supposes the intentional use of the etymological fallacy, so becoming a sophism, in order to justify on the bases of language games the family resemblance existent between the motivation of artistic creativity and personality development. Etymologies coming from Sanskrit and English allow the construction of an artistic metatheory in which art and the becoming of human being are the same. The fact that these are forced etymologies becomes irrelevant in an obvious poststructuralist approach where the relativization of knowledge and the accent in research put on transdisciplinarity and unconventionality justify this manner of thinking.

Keywords: art, identity, etymology.

Introducere

1 artist vizual, doctor în filozofie, Univ. "Al. I. Cuza", Iași, Romania.

Acest eseu[2] se concentrează pe „ce ar fi putut să fie” mai mult decât pe ceea ce „a fost de fapt”[3] considerând că „stările fictive de lucruri ne pot servi la fel de bine ca cele reale”[4].

Când termeni ca „artă” și „personalitate” sunt aduși în discuție trebuie aruncată o privire chiar și vagă asupra realității denotate de acești termeni. Nu înseamnă că acești termeni trebuie definiți. Definiționismul este o direcție pusă serios sub semnul întrebării încă din secolul XX de Ludwig Wittgenstein, iar apoi de către Morris Weitz, care aplică aserțiunile wittgensteiniene la chiar conceptul de artă. Însă se prea poate ca, la un moment dat, termenii precizați anterior să vădească asemănări de familie care ar face folosirea lor împreună vinovată de o anumită redundanță în afara cazului particular în care scopul alăturării ar fi explicarea unuia prin celălalt. Acesta este principalul scop al textului următor, iar metoda prin care el ar putea fi atins nu este informală, ci are precedent în gândirea lui Martin Heidegger responsabilă de o anumită școală filosofică. Informal în această abordare este recunoașterea clară a caracterului sofistic al argumentării și a necesității unei asemenea retorici intenționat falacioase pentru a aduce un aer proaspăt asupra teoriei artei actuale.

Refuzul definiției – posibilitatea echivalenței:

- *Cei care refuză necesitatea unei definiții pentru realitatea denumită prin termenul „artă” ne oferă posibilitatea logică a echivalenței între termeni ca „artă” și „personalitate”.*

În eseul care i-a adus recunoașterea ca anti-esențialist[5] Morris Weitz are o abordare lingvistică asupra fenomenului artei, tributară tradiției wittgensteiniene, iar discuția sa despre artă cu referire la asemănările de familie are importantul rol de a arăta dificultatea unei întreprinderi în scop definițional, întreprindere la care el renunță, nu din cauză că nu ar fi

---

2 Acest text constituie una dintre posibilele dezvoltări ale tezei doctorale pe care am susținut-o anul trecut – arta ca mod de recuperare a identității, propunând o argumentare slabă, dar, sperăm, nu mai puțin eficientă în actul ei de convingere.

3 Ludwig Wittgenstein, citat în A.P. Iliescu, „Filozofia tîrzie a lui Ludwig Wittgenstein: Dificultăţi şi provocări”, în Ludwig Wittgenstein, *Cercetări Filozofice*, trad. din germ. de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu, Humanitas, București, 2004, p. 29.

4 Adrian-Paul Iliescu, *Ibidem*, p. 29.

5 Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics”, în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *Vol. 15, Nr.1,*1956, pp. 27-35.

posibilă, ci din cauză că nu are sens, iar o definiție este presupusă, în primul rând, a orienta discuția, a furniza sens termenilor folosiți.

Morris Weitz consideră că nu poate fi dată o definiție care să ofere condiția necesară și suficientă pentru ca ceva să fie artă. Făcând aceasta el critică toate tentativele definiționale care nu discern între descriere și evaluare. Abordarea lui Weitz se concentrează pe a afla răspunsul la întrebarea *ce fel de concept este „artă”?* El ajunge la concluzia că *artă* este un concept deschis, iar închiderea posibilă a acestui concept prin limitări definiționale ar anula în avans condițiile creativității în artă.

Dar dacă nu dăm artei o definiție, dacă nu delimităm arealul realității desemnat de acest termen ajungem la construcții posibile de genul: „Orice este artă!” sau, simetric, „Nimic nu este artă!” iar cum personalitatea face parte din mulțimea elementelor denumite prin „orice”, obținem rezultate deductive de genul: „Personalitatea este artă!” și „Personalitatea nu este artă!”. Deși s-ar părea că aceasta rezolvă problema noastră, ceea ce refuzul definițional face este doar să ofere condiția de posibilitate pentru ca personalitatea să fie privită ca artă. Enunțul adecvat care rezultă din teoria conceptului deschis de artă este că: „Este posibil ca personalitatea să fie artă!” Dar ceea ce ne interesează pe noi este condiția probabilității ca personalitatea să fie artă.

Revenirea definiționismului – deschide loc argumentării despre personalitate ca operă de artă deschisă

- *Faptul că se încearcă din nou definirea artei, dar se obțin definiții (incorecte, incomplete și circulare) ale operei de artă, demonstrează că în teoria artistică actuală operează confuzii logice care permit desconsiderarea logicii riguroase ca mediu științific al descoperirii arealului acoperit de termenul artă. În acest sens, volubilitatea definițională a artefactului material permite discuția despre personalitatea umană ca operă de artă deschisă.*

Peter Kivy susține că „sarcina tradițională a definirii operei de artă este din nou la modă, cu o răzbunare”[6]. Ceea ce unii par însă să omită este faptul că operă de artă este rezultatul artei, după cum gândul este rezultatul gândirii, iar discuția lui Weitz, spre exemplu, era nu despre opera de artă, ci

6 Peter Kivy, *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*, Cambridge University Press, New York, 1997, p. 35.

despre artă și cum a continuat-o el însuși „ce fel de *concept* este cel de artă?”. Să fie oare rezultatul unei confuzii lingvistico-logice între operă (*oeuvre, work*) ca artefact (ca lucru material) și operă ca acțiune de producere a unui lucru, să-i spunem arte-facere? Rămâne de văzut.

Faptul că, atunci când discut despre „personalitate ca artă”, am în vedere personalitatea ca pe o operă de artă (similară conceptului de operă deschisă al lui Eco[7]) și nu ca pe un act artistic, se datorează unei percepții fenomenologice asupra artei care cuprinde atât acțiunea de creare a obiectului investit ulterior cu numele de operă, cât și procesul de investire și bineînțeles obiectul fizic care însă, după cum am văzut deseori, poate să lipsească. Nu poate fi oare considerată *operă* doar artefactul iar *artă*, atât artefactul cât și acțiunea de a îl produce? Se prea poate că nu. Cel puțin nu după momentul Duchamp care a dus la echivalarea operei cu actul de propunere, scăzând importanța efectivă a artefactului care, ca suport senzorial al actului de propunere, nu este totuși indispensabil.

Se pare că ceea ce Daniel A. Kaufman[8] numește „Noul Val” de teoreticieni ai artei și care cuprinde pe Mandelbaum, Danto și Dickey, este acel număr de teoreticieni care dau o definiție artei pornind de la caracteristicile ei relaționale, care nu sunt explicite și care permit în același timp o condiție necesară și suficientă, dar și „caracterul expansiv, aventuros al artei” presupus de Weitz.

Dar, având în vedere existența unui nou val de teoreticieni care văd ca posibilă o definiție a artei pornind de la caracteristicile non-explicite, relaționale, ale acesteia, nu ar trebui oare să folosim definițiile date de aceștia pentru a vedea dacă putem pune semnul egal sau aproximativ egal între personalitate și artă?

Nu, și asta datorită următorului fapt: aceste definiții se fac vinovate, aproape fără excepție, de circularitate, presupunând existența termenului artă atât în *definiendum* cât și în *definiens*. Problema este că autorii acestor definiții nu acceptă că enunțurile lor nu corespund unei logici riguroase, lucru perfect credibil pentru o disciplină (estetica) ce nu aspiră la statutul de știință tare, ci încearcă să le apere împotriva acuzației de circularitate prin diferite stratageme. Dar relaționând termenul *artă* din *definiens* cu un anumit moment spațio-temporal, ce șanse are un asemenea enunț de a oferi un definiendum universal valabil?

A aplica la personalitate conceptul lui Eco de operă deschisă

---

7 Umberto Eco, *Opera deschisă*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006.

8 Daniel A. Kaufman, Family Resemblances, Relationalism, and the Meaning of ‘Art’, *British Journal of Aesthetics, Vol. 47, No. 3, July 2007*, doi:10.1093/aesthj/aym008, pp. 280-297.

înseamnă în cazul de față a face o analogie între componentele personalității și cele din care este construit înțelesul operei de artă:

Înțelesul operei de artă deschise	Aspecte ale personalității
Intrinsec obiectului fizic (textului) – *intentio operis*[9]	Aspecte înnăscute ale personalității
Din intenția autorului – *intentio auctoris*	Aspecte autoconstruite ale personalității
Din intenția lectorului – *intentio lectoris*	Aspecte rezultate din perspectiva observatorilor

Tabelul nr. 1

Această analogie poate fi urmărită în concepțiile unor autori care au urmărit o echivalare a artei cu viața umană deci, implicit, cu personalitatea, urmând ca posibilele similarități să fie ranforsate prin adoptarea voit falacioasă a unei etimologii care să completeze câmpul înțelegerii.

Este personalitatea o artă?

Principala problemă este dacă poate fi folosită conjuncția „și” între termenii artă și personalitate, sau ceea ce rezultă este doar o construcție redundantă, pleonastică? Dacă orice personalitate este o formă de artă, nu orice formă de artă este personalitate. Astfel încât, putem spune că există artă care nu este personalitate, deși nu există personalitate care să nu fie artă. Dacă putem menține construcția silogistică anterioară, pe care vom încerca să o demonstrăm ulterior, atunci înseamnă că nu poate fi menținută o construcție de tipul „artă și personalitate” fără a menționa despre ce tip de artă, diferit de acel tip de artă reprezentat de personalitate, este vorba.

Argumentul autorității

1. *Intentio auctoris*

Autor al unui eseu intitulat „Viața umană ca artă frumoasă”, cuprins în volumul său de *Estetică*[10], James K. Feibleman descrie propria

9 Umberto Eco, *The Limits of Interpretations*, Indiana University Press, 1994.
10 James K. Feibleman,„Human Life as a Fine Art”, în *Aesthetics: A Study of the Fine Arts in Theory and Practice*,
Duell, Sloan and Pierce, New York, 1949, pp. 375-400.

înțelegere clasicistă a existenței umane, bazată pe evidența necesității unei organizări raționale, discursive, a modului în care existența este apropriată. Termenii în care Feibleman vorbește despre viața ca artă sunt rezultați din analogia cu un sistem logic, având astfel de-a face cu: postulate, alegerea unei metode, aplicarea acelei metode, tragerea concluziilor. El menționează faptul că, dacă ultimele nu sunt în general accesibile celui a cărui existență va fi privită ca artă, iar primele nu depind decât în mică măsură de voința acestuia, fiind condiționate de moștenirea genetică, dar și de factorii de mediu ce duc la formarea caracterului, alegerea unei metode are o deosebită importanță în existența unei ființe umane, deși, de cele mai multe ori, desfășurarea ca timp, spațiu și consum de energie pe care această alegere o implică este insignifiantă. Ceea ce ocupă însă cel mai mult timpul, spațiul și consumă cel mai mult energia este zona aplicațiilor, acesta fiind terenul unde influențele mediului precum și neadecvarea dintre metodă, resurse și scopul propus devin evidente și pot duce la eșecul total sau parțial al căii de cercetare a valabilității propozițiilor asumate.

În opinia lui Feibleman, o viață artistică ar fi aceea în care

> cel ce trăiește reușește să facă acest lucru într-un acord consistent cu setul de postulate ales implicit și deliberat și care, în timpul vieții sale realizează, obține aprehensiunea frumuseții printr-o perfectă relație între episoadele particulare ale întregii vieți.[11]

Luând în considerare această definiție putem spune că cel ce trăiește o viață având valențele unei opere de artă este ființa umană ce întrunește o identitate între potențialitatea și actualitatea existenței sale. Se poate contraargumenta că pot fi trase concluzii asupra existenței doar prin distanțarea de acea existență, iar distanțarea implică o cunoaștere a limitelor acelui ceva de care ne distanțăm – limitele existenței umane, momentul în care concluziile asupra unei vieți pot fi trase venind doar ulterior morții celui în cauză. Răspunsul pe care Feibleman îl oferă este următorul:

> Artistul în actul de a trăi este cel care poate ocazional să pășească în afara limitelor care sunt marcate pentru el de acele mici detalii cu care se confruntă constant și care ocupă așa de mult din mersul vieții sale. El

11 *Ibidem*, p. 386.

> poate deci să examineze această viață, ca și cum ar fi obiectiv sau imparțial, întotdeauna cu consecința că va fi capabil să își reconsidere scopul și să-și redirecționeze eforturile. Chiar dacă efectul unei asemenea examinări va fi pur și simplu de a valida scopul și a confirma direcția abordată, el va fi mult mai acut conștient de principiile sale directoare, și această conștiență va da în schimb conținut rundei sale de activități cotidiene. Deci a vedea viața ca pe o artă este similar cu a fi în poziția de a o trăi cumva mai bine. Înțeleasă în acest fel, devine clar că viața bună are propriile sale standarde estetice.[12]

Similaritatea cu un sistem logic a modului în care viața poate fi o operă de artă frumoasă accentuează importanța intenției autorului (metoda pe care o alege) și necesitatea ca acesta să adopte, fie și temporar, poziția lectorului, pentru a vedea în ce măsură intenția sa duce la realizarea vieții ca operă (a o trăi cumva mai bine).

2. *Intentio operis*

În lucrarea *Estetica pragmatistă: arta în stare vie*[13] Richard Shusterman se inspiră din definiția esteticii oferită de Alexander Gottlieb Baumgarten, pentru care «Estetica (drept teorie a artelor liberale, ştiinţă a cogniţiei inferioare, artă a gândirii frumoase şi a gândirii analogice) este ştiinţa cunoaşterii senzoriale» (A # 1)[14] urmând în modul propriu calea trasată de John Dewey și Michel Foucault pentru a crea o disciplină nouă. La Shusterman estetica somatică poate deveni o subdiviziune a esteticii filosofice, asemănătoare esteticii muzicale, sau esteticii mediului, diferențiindu-se totuși de acestea prin aceea că aici trupul este considerat „un mediu senzorial esenţial pentru îmbogăţirea modului nostru de raportare la alte obiecte estetice”[15]. Shusterman propune o atitudine pragmatică bazată pe abordarea estetică a existenței. Atunci când vorbește de „viața ca o artă”, Shusterman înțelege prin asta de asemenea „o viaţă care reprezintă ea însăşi un produs demn de apreciere estetică, datorită alcătuirii şi înfăţişării sale ca unitate organică.” Teoria sa implică ecuația

12 *Ibidem*, p. 399.

13 Richard Shusterman, *Estetica pragmatistă: arta în stare vie*, traducere de Ana-Maria Pascal, Institutul European, Iași, 2004.

14 Alexander Baumgarten, Theoretische Ăsthetik: Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica”, (1750/1758), trad. H. R. Schweizer (Hamburg: Felix Meiner, 1988) *apud* Richard Shusterman *op.cit.*, p. 270.

15 Richard Shusterman, *op. cit.*, p. 293.

tradițională dintre estetic și frumos, frumusețea fiind în continuare scopul artei. Privind viața ca artă, criteriul estetic este satisfacția. Scopul declarat al esteticii sale este atingerea satisfacției personale printr-o serie de practici corporale pe care el le vede ca o realizare a echivalenței teoretice între viață și artă. Scopul ființei umane este satisfacția, iar autorul înțelege satisfacția ca plăcere fizică, drept pentru care atingerea acestui scop nu poate fi făcută prin apelarea la o artă rafinată, în care satisfacția este mai mult de ordin intelectual, despărțită de fizicalitatea senzațiilor.

Putem considera satisfacția ca fiind realizarea *intentio operis* a ființei umane și rezultând din justa întâlnire dintre *intentio auctoris* și *intentio lectoris.*

3. *Intentio lectoris*

Problema personalității ca artă, sau arta personalității a fost tratată de Hazrat Inayat Khan în lecturile și discursurile sale dintre anii 1914 și 1926, volumul al VIII-lea al transcrierilor acestora purtând numele de *The Art of Being* și conținând un capitol – al cincilea – având titlul „The Art of Personality”[16]. Am adus în atenție acest articol pentru a demonstra acea *intentio lectoris* în arta personalității datorită importanței pe care respectivul text o acordă modului în care personalitatea este percepută din afară.

Nu doar că autorul acordă o mare importanță modului în care cultura și educația produc efecte asupra personalității umane, accentuând asupra faptului că aceasta nu se dezvoltă ca o „plantă în sălbăticie”, dar este foarte important că dezvoltarea personalității se petrece în mod constant în relație cu ceilalți, ea este, de fapt, pentru ceilalți, iar filtrul percepției celuilalt este cel mai important instrument care dă seamă despre stăpânirea acestei arte. Deși o aseamănă cu arta picturii sau a desenului Inayat Khan consideră că „personalitatea este arta însăși, și cea mai mare artă” și o propune ca fiind alcătuită din patru aspecte: mișcare, vorbire, gândire și simțire și contribuind la dezvoltarea ființei umane în patru etape: introspecția, autocontrolul, deschiderea, identificarea. Dacă identificarea artei cu artistul are în ea ceva magic, fiind accesibilă doar persoanelor mărețe ca Buddha, Iisus Christos, Mahomed, dincolo de orice învățătură dată de aceștia, vraja personalității este cea care convinge și produce cea mai adâncă impresie în rândul credincioșilor.

Momentul Heidegger sau etimologia ca metodă

16 Text accesat pe internet la data de 24 martie 2014, la adresa:http://wahiduddin.net/mv2/VIII/VIII_2_5.htm.

- *Etimologia nu poate constitui singură, o metodă de descoperire a înțelesului cuvintelor.[17] Considerată ca atare, folosirea ei devine falacioasă. Atunci când falacia etimologică este utilizată intenționat ca instrument retoric ea devine sofism. Drept urmare, ar trebui să revenim asupra scrierilor gânditorilor importanți cu scepticismul care să ne arate că adevărul pe care ei îl promovează și pe care se construiesc școli de gândire nu este altceva decât un adevăr și nicidecum cel care suportă majusculă. Dar odată cu această revenire ar trebui să căpătăm încrederea că în constituirea adevărului o parte importantă o are creația, deci putem să participăm creativ la adevărurile care circulă în lumea aceasta.*

Trebuie făcută diferența între falacia etimologică și etimologia falacioasă. Prima se bazează pe uzul incorect al unei etimologii corecte, cea de a doua este pur și simplu o etimologie incorectă.

Chiar și discuția lui Heidegger despre adevăr a fost lovită de această plagă a etimologiei falacioase[18]. Dacă utilizarea liberă a etimologiei ca metodă de către gânditorul german a supus gândirea sa unei critici atente[19], una dintre ideile sale importante a fost criticată nu doar datorită faptului că pornește de la premise etimologice ci și datorită faptului că etimologia pe care se bazează este una greșită. Este vorba despre traducerea de către autorul german a termenului *aletheia* prin *neascundere*[20], iar prin aceasta echivalarea adevărului cu starea de neascundere a Ființei. El spune că acesta era sensul inițial al cuvântului *aletheia*, iar folosirea sa ulterioară cu sensul de corectitudine era una greșită și se baza pe faptul că grecii considerau *logosul* ca aflându-se la îndemână.

Paul Friedländer demonstrează însă că etimologia pe care se

---

17 Howard Jackson, *Lexicography: An Introduction*, Routledge, 2002, p. 127-128."Etymology does not make a contribution to the description of the contemporary meaning and usage of words; it may help to illuminate how things have got to where they are now, but it as likely to be misleading as helpful (as with the 'etymological fallacy'). Etymology offers no advice to one who consults a dictionary on the appropriate use of a word in the context of a written text or spoken discourse. It merely provides some passing insight for the interested dictionary browser with the requisite background knowledge and interpretative skills."

18 Gary Steiner, „Heidegger's Reflection on Aletheia: Merely a Terminological Shift?”, în *Auslegung: a journal of philosophy*, Volume 13, Number 1 (Winter, 1986), pp. 38-49. ISSN: 0733-4311, la adresa: http://hdl.handle.net/1808/9133

19 Matthew King, „Heidegger’s Etymological Method: Discovering Being by Recovering the Richness of the Word”, în *Philosophy Today*, Vol.51, Nr. 3, toamna 2007, pp. 278-289, DOI: 10.5840/philtoday200751334.

20 Martin Heidegger, *Ființă și timp*, Humanitas, 2003, p. 292.

bazează Heidegger în construirea discursului său filosofic este una greșită, pentru că *aletheia* nu a fost folosită atât cu sensul de neascundere cât cu cel de *orthotes* sau corectitudine. Folosirea în *Doctrina Adevărului la Platon* de către Heidegger a teoriei lui „alfa privativ" pentru a justifica că aletheia semnifică de fapt „smulgere (scoatere) din ascundere" ar constitui astfel o falsă etimologie. Pentru Friedländer atât la Homer cât și la Hesiod, aletheia a însemnat întotdeauna în primul rând corectitudine, drept pentru care a folosi ca bază pentru înțelegerea conceptului de adevăr ideea de aletheia ca neascundere pornind de la presupoziția precedentului istoric pe care folosirea primă a acestui sens particular l-ar constitui este falacioasă[21]. Nu putem spune în ce moment al gândirii sale Heidegger a conștientizat această greșeală sau, dacă nu cumva era conștient de ea încă de la început, dar faptul că o recunoaște doar în momentul în care altcineva (Friedländer) o dezvăluie pentru a putea fi discutată[22], ne duce cu gândul la faptul că întregul său discurs filosofic nu a fost altceva decât o retorică iar sofistica, în sensul de argumentare intenționat eronată, pare a fi acceptabilă ca intrument al retoricii.

Totuși, trebuie avut în vedere că o etimologie incorectă poate furniza mediul necesar înțelegerii corecte a unui termen sau a legăturii care se creează între unul sau mai mulți termeni. Este aici vorba de sofistică, dar sofistica devine mai dificil de condamnat atunci când duce la rezultate benefice pentru cel către care este direcționată. Maieutica socratică nu este lipsită de o anumită sofistică, iar dacă Diogene Laertios îl consideră pe Protagoras adevăratul inventator al metodei socratice[23], Guthrie îl consideră chiar pe Socrate sofist în a sa *History of Greek Philosophy*[24].

Artă: etimologii acceptate *versus* etimologii falacioase

- *Există o etimologie împământenită a cuvântului artă care s-a dovedit valabilă prin uzul îndelungat și descendența istorică liniară ușor de acceptat din antichitatea greacă și romană. Totuși, provocarea noastră constă în introducerea unor noi filoane etimologice, vădit falacioase, bazate pe omonimie și omofonie care au însă importantul merit că transformă liniaritatea înțelesului*

21 Gary Steiner, *op.cit.*, p. 47.

22 Francisco J. Gonzales, *Plato and Heidegger: A Question of Dialogue*, Pennsylvania State University Press, 2011, p.165 și urm.

23 Susan C. Jarrat, *Rereading the Sophists: Classical Rethoric Refigured*, Southern Illinois University Press, 1998, p. 83.

24 W. K. C. Guthrie, *History of Greek Philosophy*, Vol. 3, Cambridge University Press, Cambridge, 1969, p. 401.

într-un câmp care permite coexistența istoriei și teoriei tradiționale a artei cu noile ramificații ce vizează funcția identitară a artei și, în același timp, considerarea personalității ca formă de artă.

Un cunoscut dicționar etimologic online, bineînțeles unul pentru limba engleză, poziționează în timp folosirea termenului „art” în secolul al XIII-lea și îl definește ca „îndemânare rezultând din învățare sau practică” originându-l în franceza veche (sec. X) și, mai înainte, în latină *artem* – „operă de artă; îndemânare practică; îndeletnicire, meșteșug.” Proveniența ar fi însă proto-indo-europeanul **ar-ti-* care ar fi dat naștere de asemeni și sanscritului *rtih* – „manieră, mod” și termenilor din greacă *arti* – „corect”, *artios* – „complet, potrivit” *artizein* – „a pregăti”, latinescului *artos* – „articulație”, armeanului *arnam* – „a face”, germanului *art* – „manieră, mod” din rădăcina **ar-* care ar însemna „potrivit împreună, alăturat.”[25] Deci termenii din sanscrită, greacă, latină, armeană, germană, menționați anterior se înrudesc cu această mult mai ortodoxă variantă, *artem, ars*, tot astfel cum, în teoria evoluționistă, cimpanzeul se înrudește cu omul. Asta nu înseamnă însă că ceilalți descendenți din rădăcina proto-ino-europeană maimuțăresc sensul actual al cuvântului artă, dar nici nu poate fi acceptat deodată că aceasta este denotația lor. Pentru a accepta asta este nevoie de puțină muncă de lămurire.

Artha în sanscrită se traduce prin scop, dar și prin mijloc[26]. Faptul că scopuri intermediare sunt mijloace pentru atingerea altor scopuri mai importante este cunoscut, deci nu există o contradicție logică. Făcând un mic joc de cuvinte am putea spune că „artha artei este arta” dacă am urma prescripțiile estetismului. Dacă însă considerăm că arta îndeplinește o funcție în viața omului, am putea la fel de bine considera că scopul artei este omul însuși. Altfel spus „artha artei este ființarea”. În limba engleză s-ar traduce astfel: „The art’s *artha* is Beeing”. Dar în engleză „to be” la indicativ prezent persoana a II-a singular se spune „you are”. Pe vremea lui Shakespeare însă, iar aici lucrurile devin din nou interesante, „you are” se spunea „thou art”, ca în „Wherefore art thou Romeo”. „Art thou” se traduce prin „ești tu”. Prin urmare aflăm că *art* este echivalent cu *ești*. Deci dacă ar trebui să adresăm cuiva această aserțiune și am folosi verbul „a fi”

---

25 *Cf. Online Etymology Dictionary*, accesat în 10.02.2014, la adresa: http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=art&searchmode=noe

26 John M. Koller, „Purușārthas as Human Aims”, în *Philosophy East and West,* Vol. 18, No. 4 (Oct., 1968), pp. 315-319, University of Hawai'i Press, accesat la data de 15. 11. 2013, la adresa : http://www.jstor.org/stable/1398408 .

la persoana a doua singular în forma arhaică folosită și astăzi în exprimarea religioasă am spune: „Thou art art's artha", adică „tu ești scopul artei". Altfel spus personalitatea este arta. Să fie oare acest joc de limbaj despre scop, ființare și artă în afara oricărui scop? Să spunem totuși că nu. Iată de ce:

Cuvântul *Siddhartha* se traduce prin „cel care a găsit scopul existenței"[27]. Dar Siddartha Gautama este numele lui Buddha. Iar Buddha înseamnă „cel care s-a trezit" sau „iluminatul"[28]. Buddha este alături de Iisus Christos și Profetul Mahomed, unul dintre cei dați ca exemplu de către Inayat Khan pentru modul în care au stăpânit și împărtășit celorlalți arta personalității. Prin urmare am putea atinge parțial același rezultat ca întemeietorul sufismului universal prin analiză lingvistică, deci fără să cunoaștem istoria religiilor. Iar rezultatul acesta s-ar putea scrie ca: scopul existenței este iluminarea. Altfel spus „artha este iluminarea". Sau „prin artha se atinge artha care este iluminarea". Este greu de înlocuit termenul sanscrit cu cuvântul artă? Deloc.

Asertiunea „Arta este iluminare!" este perfect coerentă dacă avem în vedere cele trei texte considerate anterior – iluminarea ne permite „aprehensiunea frumuseții printr-o perfectă relație între episoadele particulare ale întregii vieți", ne aduce „satisfacție" accesibilă printr-„o viaţă care reprezintă ea însăşi un produs demn de apreciere estetică, datorită alcătuirii şi înfăţişării sale ca unitate organică" iar, în ce privește artistul „o revărsare spontană de simpatie vine dinspre acea persoană, (...) personalitatea sa atrage și devine o binecuvântare" pentru ca, în cele din urmă, să se ajungă în situația în care „nici un efort nu trebuie făcut de către artist pentru a realiza arta personalității. La acest nivel artistul devine arta însăși și orice face – totul devine o imagine frumoasă."[29]

Deși frumoasă, această ultimă imagine lăsată de Inayat Khan nu ține totuși doar de arealul manifestării religioase a ființei umane. Ernst Gombrich a lăsat de asemenea o frază memorabilă în care arta dispare pentru a lăsa loc personalității artistului: „Nu există Artă. Există doar artiști."[30] Dar această frază are tocmai rolul de a infirma posibilitatea unei

---

27 George Boeree, *The Life of Siddhartha Gautama*, text accesat pe internet la 20.10.2013, la adresa: http://webspace.ship.edu/cgboer/siddhartha.html. Autorul textului, profesor de psihologia personalității, este deasemeni inventatorul *lingua franca nova*.

28 Sir Ralph Lilley Turner, „buddha 9276; 1962–1985", *A comparative dictionary of the Indo-Aryan languages*, Oxford University Press, Londra, Digital Dictionaries of South Asia, University of Chicago. p. 525. recuperat pe 22 .10. 2013.

29 Inayat Khan, *loc. cit.*

30 Ernst Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon Press, London, 1960.

mari narațiuni istorice despre artă. Accentuând importanța personalității indivizilor care au fost luați în considerare pentru construirea istoriei liniare a artei, Gombrich insistă pentru desconsiderarea unei asemenea priviri univoce asupra fenomenului artistic.

În acest sens, ceea ce am făcut este doar o mică narațiune. De aceea, am privit personalitatea „ca” artă. Rolul narațiunii este de a arăta unul dintre aspectele fenomenului artistic care a fost trecut poate cu vederea, promovând o metodă informală și logic eronată ca validă pentru studiul unui domeniu care nu se reduce la încadrări raționale. Un alt scop a fost acela de a refuza linearitatea discursivă și a promova polisemia nu doar ca metodă de înțelegere a unui text sau a unei opere de artă (disjuncție valabilă doar când cele două nu se suprapun) ci și ca mod de dezvoltare a personalității. Sensurile operei de artă, pentru care personalitatea este o subspecie, vin atât de la autor, cât și de la lector, dar nu pot depăși o intenție inerentă artefactului, care poate fi identificată cu satisfacția ființei umane, dar nu una eminamente fizică.

Considerând că prezenta abordare transdisciplinară a relației artă personalitate printr-o punte interpretativă de sorginte lingvistică deschide noi căi de cercetare teoretică atât artei cât și psihologiei, îmi manifest încrederea că urmarea unora dintre ele va furniza informații valide, indiferent de corectitudinea și conformitatea disciplinară a metodei, pentru înțelegerea acestui mister complex care este Omul.

Bibliografie

Volume de autor

Baumgarten, Alexander, *Theoretische Ästhetik: Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica”*, (1750/1758), trad. H. R. Schweizer, Felix Meiner, Hamburg, 1988.

Eco, Umberto, *Opera deschisă*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006.

Eco, Umberto, *The Limits of Interpretations*, Indiana University Press, 1994.

Feibleman, James K., Aesthetics: A Study of the Fine Arts in Theory and Practice, Duell, Sloan and Pierce, New York, 1949.

Gonzales, Francisco J., *Plato and Heidegger: A Question of Dialogue*, Pennsylvania State University Press, 2011.

Gombrich, Ernst, The Story of Art, Phaidon Press, London, 1960.

Guthrie, W. K. C., *History of Greek Philosophy*, Vol. 3, Cambridge University Press, Cambridge, 1969.

Heidegger, Martin, *Ființă și timp*, Humanitas, București, 2003.

Jackson, Howard, *Lexicography: An Introduction*, Routledge, 2002.
Jarrat, Susan C., *Rereading the Sophists: Classical Rethoric Refigured*, Southern Illinois University Press, 1998.
Kivy, Peter, *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*, Cambridge University Press, New York, 1997, p. 35.
Shusterman, Richard, *Estetica pragmatistă: arta în stare vie*, traducere de Ana-Maria Pascal, Institutul European, Iași, 2004.
Wittgenstein, Ludwig, Cercetări Filozofice, trad. din germ. de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu, Humanitas, București, 2004.

Articole

Iliescu, Adrian-Paul, „Filozofia tîrzie a lui Ludwig Wittgenstein: Dificultăţi şi provocări", în Ludwig Wittgenstein, Cercetări Filozofice, trad. din germ. de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu, Humanitas, București, 2004.
Kaufman, Daniel A., „Family Resemblances, Relationalism, and the Meaning of 'Art'", *British Journal of Aesthetics, Vol. 47, No. 3, July 2007*, pp. 280-297, DOI:10.1093/aesthj/aym008.
King, Matthew, „Heidegger's Etymological Method: Discovering Being by Recovering the Richness of the Word", în *Philosophy Today*, Vol.51, Nr. 3, toamna 2007, pp. 278-289, DOI: 10.5840/philtoday200751334.
Weitz, Morris, „The Role of Theory in Aesthetics", în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, Nr.1, 1956, pp. 27-35.

Websites:

Khan, Inayat, text accesat pe internet la data de 24 martie 2014, la adresa:http://wahiduddin.net/mv2/VIII/VIII_2_5.htm.
Koller, John M., „Purușārthas as Human Aims", în *Philosophy East and West,* Vol. 18, No. 4 (Oct., 1968), pp. 315-319, University of Hawai'i Press, accesat la data de 15. 11. 2013, λα αδρεσα - http://www.jstor.org/stable/1398408
Steiner, Gary, „Heidegger's Reflection on Aletheia: Merely a Terminological Shift?", în *Auslegung: a journal of philosophy*, Volume 13, Number 1 (Winter, 1986), pp. 38-49. ISSN: 0733-4311, la adresa: http://hdl.handle.net/1808/9133 .
Online Etymology Dictionary, accesat în 10.02.2014, la adresa: http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=art&searchmode=none

Arta ca mijloc de reziliență

Art as mean of resilience

Arthur Mihăilă[1]

Abstract

The political oppresive regimes try to exert a total control of the behavior and thoughts of the population. Those who don't conform are imprisoned or executed. The sense of frustration, weakness and desperation can be bypassed by creation of art. In concentration camps, prisons or psychiatric hospitals used for repression art is a form of survival and finding of meaning. The worst conditions of life can be accepted and the motivation for living and fight can be find by the creators of art. Art can be used as catharsis and therapeutical tool by also as expresion of political dissidence. On the street the anonymous artists are protesting against political abuse using graffiti art. My paper describes this phenomena from a psychological perspective.

Keywords: oppresive regimes, survival, art.

Conceptul de **regim opresiv** desemnează un tip de regim care nu recunoaște drepturile și libertățile cetățenești și folosește violența pentru eliminarea adversarilor politici. Gradul de opresiune diferă în funcție de forma politică a regimului opresiv. Cele mai dure regimuri opresive sunt *regimurile totalitare* - cel comunist și cel nazist - regimuri în care politicul invadează toate domeniile vieții sociale și încalcă sfera vieții private a individului[2]. Arta, cultura și chiar știința capătă în aceste regimuri un

---

[1] lect. univ. dr., Univ. ”Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, România.

[2] A se vedea pentru detalii privind trăsăturile totalitarismului Arendt, Hannah, ***The Origins of Totalitarianism***, New York: Houghton-Hofflin, 1951; Friedrich, Carl J.; Brzezinski, Zbigniew,

caracter ideologic iar genocidul și eliminarea unor categorii sociale prin execuții sau exterminarea în lagăre de muncă sunt utilizate fără scrupule. Din categoria regimurilor opresive fac parte și *regimurile autoritare* sau *dictaturile*. În aceste regimuri statul nu încearcă să controleze toate domeniile ci își menține monopolul doar asupra vieții politice și a unor domenii considerate de importanță strategică. O parte din economie, cultură, religie și știință își păstrează o libertate relativă atâta timp cât nu sunt periculoase pentru putere. Și în regimurile dictatoriale violența, tortura, cenzura și legile restrictive sunt folosite pe scară largă.

Cetățenii regimurilor opresive nu suferă doar din cauza violenței fizice sau restricțiilor ci sunt afectați de sentimente de neputință, mânie, frustrare și depresie. Aceste sentimente îi copleșesc în special pe cei internați în lagăre sau închisori. Deseori, ei folosesc diverse metode pentru a-și întări reziliența și a supraviețui acestei încercări. Metodele folosite de deținuți pot fi observate și în afara instituțiilor de recluziune. La urma urmei, fiecare regim opresiv are caracteristicile unui lagăr sau a unei închisori și funcționează similar cu acestea. Cetățenii nu pot ieși în afara granițelor iar încercarea de a ”evada” este pedepsită sever. Statul consideră că viața individului este lipsită de importanță și că el trebuie să se sacrifice pentru comunitate. Cetățenii sunt obligați să participe la activități politice sau să presteze muncă în folosul statului iar deseori, organele de represiune aplică pedepse arbitrare și nejustificate.

Autorii care au studiat reziliența în lagărele de muncă sau de concentrare au observat că aceasta nu depinde numai de sănătate, forța fizică sau vârstă. Deseori cei care rezistă sunt bolnavi, bătrâni și firavi dar se deosebesc de cei care cedează prin voința de a trăi.

Într-o carte dedicată perioadei în care a fost internat în lagărul de concentrare de la Auschwitz, psihologul Viktor Frankl relata că aproape fiecare deținut a contemplat gândul sinuciderii, iar sinuciderea prin atingerea gardului electrificat care înconjura lagărul era un lucru frecvent[3]. Uneori, câte un prizonier își pierdea încrederea în viitor și forța spirituală. El refuza să mai mănânce, să fie dus la infirmerie și se punea în pat așteptând pur și simplu moartea. Nici o promisiune, o amenințare sau chiar violență, nu îl mai convingea să mai facă ceva[4]. În alte cazuri, procesul de renunțare la lupta pentru viață era gradual, însă în cele din urmă, avea același efect.

Totalitarian Dictatorship and Autocracy, Cambridge: Harvard University Press, 1956.
[3] Frankl, Victor E., ***Men's Search for Meaning***, Boston: Beacon Press, 2006, p. 25.
[4] Frankl, Victor E., op. cit., p. 69.

Renunțarea la dorința de a trăi a celor închiși în lagărele de concentrare se datora nu numai condițiilor grele de viață sau sentimentului de pierdere a controlului asupra propriului destin ci și deposedării de identitate, caracteristică ”instituțiilor totale”, așa cum a observat și Erving Goffman[5]. Instituția totală este definită de Goffman ca ”un loc de rezidență și muncă unde un mare număr de indivizi asemănători, rupți de societate pentru o perioadă de timp apreciabilă, petrec izolați, într-un regim administrat formal, un ciclu de viață”[6]. Prizonierii din aceste instituții trec printr-un proces de ”mortificare”, de anihilare a sinelui. Ei sunt deposedați de orice bunuri personale și de amintirile de familie iar numele le este înlocuit de un număr matricol. Toate aspectele vieții le sunt guvernate de norme și valori impuse de autorități. Indivizii își pierd statusul anterior fiind nevoiți să se încadreze într-o structură socială bazată pe violență și indiferență față de alții.

Frankl consideră că cei care și-au păstrat dorința de a trăi au reușit să găsească un ***sens al vieții***, un scop pe care doreau să îl atingă[7]. El sublinia că acest lucru a fost observat și de Nietzsche, care spunea că ”Cel care are ceva pentru care să trăiască poate suporta aproape orice”. Ceea ce oamenii consideră a fi sensul vieții, diferă de la individ la individ. Unii găsesc sensul vieții în dragostea pe care o poartă cuiva sau în simțul responsabilității pentru persoana iubită. Pentru alții, cel mai important lucru este creația a ceva sau dorința de a-și termina opera. Prin creație artiștii puteau să își construiască un nou sens al identității iar relația cu opera de artă, prin conștiința faptului că au creat ceva valoros, îi ajuta să depășească senzația de inutilitate.

În lagăre, arta clandestină se găsea sub toate formele: piese de teatru improvizate, recitaluri de poezie, cântece sau artă vizuală. Arta vizuală ocupa un loc important pentru că în acest caz procesul de creație este mai intim și mai complet decât în cazul artelor bazate pe spectacol.

Arta juca un rol esențial pentru majoritatea creatorilor. Deseori, pentru a face rost de materiale - o bucată de hârtie, un ciot de creion - ei trebuiau să cedeze alimente sau alte bunuri periclitându-și sănătatea. Pentru a putea picta sau sculpta deținuții recurgeau și la diverse improvizații: pensule confecționate din păr uman sau blana unor animale, bucăți de hârtie de ambalaj sau de pânză provenită din haine deteriorate, culori

---

[5] Goffman, Erving, ***Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates***, New York: Anchor Books, 1961.

[6] Goffman, Erving, op. cit., p. XIII.

[7] Frankl, Victor, op. cit., p. 66.

preparate din zugrăveală dizolvată, din plante sau diverse materiale colorate[8]. Un picior de scaun și o bucată de os au fost folosite, de pildă, pentru realizarea unor sculpturi create cu ajutorul unui cui iar într-un caz desenele au fost făcute pe hârtie igienică[9]. Un artist posedat de dorința de a se exprima își dedica tot timpul liber operei de artă suportând cu mai multă ușurință privațiunile[10].

Importanța produselor artistice pentru creatori e dovedită și de faptul că de cele mai multe ori ei încercau să păstreze aceste opere pentru posteritate chiar și atunci când ele nu reprezentau o mărturie a atrocităților din lagăr. În lagărul de la Auschwitz mai mulți autori au închis în borcane de sticlă desene sau statuete și le-au îngropat pentru ca acestea să nu se piardă după ce ei vor fi gazați[11]. Alți creatori au lăsat operele de artă spre păstrare prietenilor care aveau șansa să supraviețuiască.

Arta vizuală produsă de artiștii din lagăre[12] și din regimurile politice opresive poate fi clasificată în trei categorii: artă neangajată, artă mărturie și artă protest.

1. Arta neangajată. În acest caz artiștii nu abordează teme politice și de multe ori subiectul operelor nu este viața de zi cu zi. Arta este un mijloc de evadare din mediul opresiv sau de înfrumusețare a ambianței[13].

Dina Babbitt a încercat să înfrumusețeze baraca copiilor de la Auschwitz pictând pe un perete un peisaj montan idilic. În același lagăr Franciszek Jazwiecki făcut portretul în creion al 114 deținuți fiind pedepsit atunci când aceste desene au fost găsite. În lagărul femeilor de la Auschwitz un artist a desenat scene romantice în peisaje bucolice acestea fiind afișate uneori în barăci.

Malva Schaleck, care fusese pictor profesionist înainte de

---

[8] O descriere detaliată a acestor procedee artizanale folosite de artiștii din Gulag se găsește în Sgovio, Thomas, *Dear America! Why I turned against communism*, New York: Partner's Press, 1979.

[9] A se vedea Sonemburg, Wendy, ***Inmates' once-hidden artwork offers poignant look at concentration camp life***, 11 January, 2013: [http://newsroom.ucla.edu/stories/a-poignant-look-at-concentration-242585]: accesat în 6 mai 2014.

[10] Arta îi determină și pe artiștii din regimurile democratice să facă sacrificii sau să renunțe la o carieră profitabilă din punct de vedere financiar. Paul Gauguin, Vincent Van Gogh sunt un exemplu în acest sens însă ei nu reprezintă excepția ci, mai degrabă, regula.

[11] Tugend, Tom, ***Artists from inside the concentration camps***, 9 january, 2013 : [http://www.jewishjournal.com/arts/article/artists_from_inside_the_concentration_camps]: accesat în 5 mai 2014.

[12] A se vedea pentru o listă exhaustivă a creatorilor de artă din lagărele de concentrare naziste: Rosen, Philip; Apfelbaum, Nina, **Bearing Witness : A Resource Guide to Literature, Poetry, Art, Music, and Videos By Holocaust Victims and Survivors**, London: Greenwood Press, 2002.

[13] Și în România, în timpul comunismului, Constantin Noica recomanda refugiul în cultură și producerea de opere neangajate din punct de vedere politic. Filosoful credea că prin această metodă, odată depășită o masă critică, se va produce o schimbare care va afecta și clasa politică.

internarea în lagărul de la Teresienstadt, a pictat interiorul barăcilor în care locuiau femeile, surprinzându-le pe acestea în momente în care se odihneau, croșetau sau făceau curățenie[14]. Teme similare se pot întâlni și în acuarelele lui Emmy Falck-Ettlinger, internată în lagărul de la Gurs din sudul Franței. O temă des întâlnită era mâncarea. Probabil datorită stării permanente de înfometare artiștii desenau sau pictau deseori alimente sau persoane care mâncau.[15]

Uneori artiștii sunt solicitați de autorități și trebuie să decidă dacă creația artistică pusă în slujba opresorului este trădare sau doar o metodă inofensivă de supraviețuire. Thomas Sgovio relatează că artiștii din Gulag erau puși să picteze tablouri pentru decorarea clădirilor administrative, portrete ale lui Stalin sau să creeze afișe propagandistice. Chiar dacă unii refuzau să colaboreze majoritatea cedau pentru a obține condiții mai bune. Cedarea se datora și faptului că această activitate avea legătură cu viața anterioară și le permitea să își recupereze, în parte, identitatea.

Deosebit de solicitate în lagăre erau nudurile feminine care puteau fi vândute contra hrană altor deținuți. De asemenea foarte întâlnite sunt creațiile cu caracter religios care aveau aceeași soartă fiind solicitate de cei care își găseau refugiul în religie.

2. Arta mărturie. Artistul este de multe ori un martor și un interpret al evenimentelor contemporane. Figurile oamenilor importanți din trecut, imaginea unor bătălii cruciale sau orașele care au dispărut ne parvin deseori, datorită interesului artiștilor pentru ele. În cazul regimurilor opresive preocuparea de bază a unor artiști era de a transmite posterității cât mai mult din ceea ce vedeau.

Artiștii din lagărele de concentrare erau convinși de faptul că regimul totalitar nu va rezista prea mult și doreau să păstreze o mărturie a crimelor săvârșite. Posesia oricărei opere de artă era pedepsită de autorități iar descoperirea unui desen care descria crimele ce aveau loc se solda de multe ori cu condamnarea la moarte a autorului. Cu toate acestea unii artiști, convinși de importanța activității lor, erau gata să riște orice pentru a imortaliza atrocitățile la care erau martori.

Jadwiga Pietkiewicz a desenat femeile supuse experimentelor medicale în lagărul de la Rawensbrück. Schițele sale prezintă atât suferința

---

[14] O parte dintre desenele sale pot fi văzute la [http://art.holocaust education.net/explore.asp?langid=1&submenu=205&searchtype=simple&searchtopic=4&id=17]: accesat în 7 mai 2014.

[15] Pentru mai multe detalii privind temele abordate de pictorii din lagprele de concentrare naziste a se vedea Rosemberg, Pnina, ***Art during the Holocaust***, : [http://jwa.org/encyclopedia/article/art-during-holocaust]: accesat în 5 mai 2014.

acestora după operații cât și momentele de destindere în care femeile cu membrele bandajate tricotau sau se relaxau. Unele dintre desenele artistei sunt însoțite de explicații scrise[16].

Alfred Kantor, internat la 18 ani în lagărul de la Terezienstadt, a reprodus mediul opresiv de acolo și din lagărul de la Auschwitz unde a fost transportat ulterior. El a reprezentat lagărul, gardienii și deținuții in 127 de desene și acuarele publicate după război[17]. Desenele sale prezintă atât imagini neutre cât și interacțiunea dintre gardieni și deținuți din momentul sosirii în lagăr și al sortării până la execuție și trimiterea în camerele de gazare. În introducerea cărții sale Kantor scria: "Hotărârea mea de a desena își avea originea într-un profund instinct de auto-conservare și, fără îndoială, m-a ajutat să neg ororile vieții pe care o trăiam. Asumându-mi rolul de observator am putut, cel puțin pentru câteva momente, să mă detașez de ceea ce se întâmpla la Auschwitz și să îmi păstrez sănătatea mintală"[18].

Un observator la fel de angajat a fost și Ella Liebermann-Shiber care în desenele sale a surprins în special momentele în care deținuții erau tratați abuziv[19]. Bătăi, execuții, deținuți înfometați sau marșuri ale morții spre camerele de gazare sunt creionate cu o deosebită sensibilitate și simț critic.

Faptul că momentele grele prin care treceau erau imortalizate iar făptuitorii puteau fi pedepsiți ulterior îi ajuta și pe ceilalți membri ai comunității să reziste. Uneori, artiștii acționau ca urmare a cererilor celorlalți deținuți. Esther Lurie, care era un artist consacrat în momentul internării în gheto-ul de la Kovno, a fost rugată de Consiliul Bătrânilor să înregistreze ceea ce se întâmpla în gheto. După ce gheto-ul a fost închis, iar evreii trimiși în lagărul de concentrare de la Stutthof, Lurie a continuat să imortalizeze ceea ce vedea beneficiind de ajutorul celorlalți deținuți care erau conștienți de importanța muncii sale.

3. Arta formă de protest. Arta poate servi și ca formă de protest îndreptată împotriva oprimatorilor. În exteriorul lagărelor grafitti-urile și manifestele transmiteau mesaje anti-guvern[20]. În interior, unde descoperirea

---

[16] A se vedea: [http://individual.utoronto.ca/jarekg/Ravensbruck/Art.html]: accesat în 6 mai 2014.

[17] Kantor, Alfred, ***The Book of Alfred Kantor***, New York: Shocken, 1987.

[18] Kantor, Alfred, op. cit., p. 5.

[19] O colecție care reproduce majoritatea desenelor sale poate fi consultată la: [http://art.holocaust education.net/explore.asp?langid=1&submenu=205&resultpage=1]: accesat în 7 mai 2014.

[20] De pildă, în Berlin a activat între anii 1941-1942 un grup cu peste 100 de membri, condus de Robert Uhrig care producea postere anti-naziste pe care le afișa pe zidurile berlineze iar uneori desenau grafitti-uri cu mesaje politice.

acestora putea avea drept rezultat pedepsirea unui mare număr de oameni și identificarea facilă a autorului, protestul deschis se întâlnește mult mai rar. Arta protest ia forma unui atac simbolic împotriva agresorului prin ridiculizarea sa sau reprezentarea deformată. Caricaturile care ridiculizau membrii ”rasei superioare” erau foarte întâlnite iar în desenele care reprezentau viața din lagăr gardienii aveau caracteristici îngroșate pentru a se sublinia cruzimea sau prostia lor. Unele desene aveau drept scop stârnirea indignării sau demascarea unor acțiuni. Ella Liebermann-Shiber desena de pildă evrei care se sinucideau prin atingerea gardului electrificat adăugând inscripția ”Calea către eliberare”. În altă caricatură a aceleiași artiste era reprezentat modul în care naziștii făceau o fotografie propagandistică punându-i pe unii membri ai lagărului să pozeze înarmați în timp ce îndeplineau un pretins ritual.

Arta este un mijloc de reziliență și auto-psihoterapie și în mediile în care opresiunea este limitată. În timpul celui de-al doilea război mondial cetățenii americani de origine japoneză, au fost internați în lagăre de concentrare păzite de militari. Regimul interior era lejer și ei nu erau supuși unor violențe însă izolarea de exterior și îndoielile în privința soartei lor le afectau sănătatea psihică. Jane E. Dusselier relatează că majoritatea erau afectați de o depresie severă iar în unele cazuri au dezvoltat chiar și psihoze. Atacurile de anxietate erau frecvente în lagăr iar mulți au declarat că se gândeau la sinucidere[21]. Cu timpul însă majoritatea deținuților s-au transformat în creatori de artă producând picturi, sculpturi, ceramică și aranjamente florale. Autoarea consideră că ”Prin intermediul și cu ajutorul artei, mulți japonezi americani încarcerați și-au declarat hotărârea de a supraviețui și au îmbunătățit calitatea vieților lor prin alterarea spațiilor de locuit. În acest fel, arta i-a ajutat pe internați să se repoziționeze într-un mediu ostil.”[22] Produsele artistice au facilitat întărirea relațiilor dintre internați care își prezentau creațiile și le comentau, făceau schimb de idei și se încurajau reciproc.

În perioada contemporană, pe lângă formele de creație artistică clasice a căpătat o amploare deosebită arta-protest exprimată prin intermediul graffiti-ului. Avantajul graffiti-ului constă în faptul că joacă rolul unui surogat de mass media. Grafitti-urile nu au subtilitatea artei clasice și împrumută forme de expresie pe care le întâlnim în benzile desenate. Simplitatea lor facilitează o receptare imediată a mesajului pe

[21] Dusselier, Jane E., ***Artifacts of Loss: Crafting Survival în Japanese American Concentration Camps***, New Brunswick: Rutgers University Press, 2008, pp.126-127.
[22] Dusselier, Jane E., op. cit. p. 208

care îl poartă. În regimurile opresive grafitti-urile au un caracter politic accentuat. Ele au același rol cu arta din universul concentraționar ajutând cetățenii să supraviețuiască încercărilor și întărindu-le reziliența. În regimurile democratice grafitti-urile sunt folosite de grupări care se simt oprimate sau luptă pentru recunoaștere socială. Reprezentanți ai unor minorități etnice își delimitează teritoriul prin simboluri si desene specifice.

Grafitti-urile sunt folosite și de grupările anti-globalizare[23] sau de către cele ecologiste. O caracteristică a graffiti-urilor contemporane este ***neutralitatea lor ideologică***. Ele nu se constituie într-un atac împotriva unui partid politic sau a unui guvern anume ci, mai degrabă, sunt o reacție împotriva corupției din politică și a prezenței nocive a marilor corporații. Mesaje asemănătoare, dar la o scară mult mai redusă, pot fi observate și în România. În municipiul Cluj-Napoca cele mai multe grafitti-uri sunt de natură ecologistă și nu au caracter politic.

Unul dintre cei mai importanți autori de graffiti actuali este artistul britanic cu pseudonimul Banksy. Operele lui Banksy pot fi admirate nu numai pe zidurile din Marea Britanie ci și în alte orașe din lume pe care le-a vizitat pentru a transmite mesajul său. Cele mai multe graffiti realizate de Banksy se caracterizează prin conținutul satiric și calitatea artistică[24].

Tezele lui Victor Frankl împreună cu cele ale altor autori care au observat valoarea creației artistice pentru reziliența individului aflat în situații de criză au dat naștere psihoterapiei existențialiste și terapiei prin artă[25].

Pe aceeași linie de idei, Ernest Becker[26] considera că prin faptul că este un animal rațional omul poate să întrevadă că sfârșitul lui este inevitabil. În caz de boală, încarcerare sau alte pericole, moartea pare a fi mai aproape. Frica, sau mai degrabă teroarea resimțită în fața morții este un fenomen universal și copleșitor. Pentru a duce o viață normală oamenii dezvoltă două tipuri de strategii. Ei pot să reprime această frică și să o împingă în inconștient pretinzând că sunt nemuritori și nu vor fi afectați niciodată de o boală gravă. Aceasta este o metodă de calitate inferioară pentru că presupune evitarea problemei.

O a doua metodă este cea de creare a unui ***sistem eroic*** care ne permite să credem că putem transcende moartea, participând la ceva care

---

[23] A se vedea de pildă albumul cu autori anonimi ***We are Everywhere: The Irresistible Rise of Global Anticapitalism***, London: Verso, 2003.

[24] Vezi albumul Banksy, ***Wall and Piece***, London: Century, 2005.

[25] Terapia prin creația artistică este similară ergoterapiei însă spre deosebire de terapia ocupațională terapia prin artă inculcă pacientului sentimentul că a creat ceva valoros și îi îmbunătățește stima de sine.

[26] Becker, Ernest, ***The Denial of Death***, New York: Freee Press Paperbacks, 1997.

va dura. În acest mod obținem o ***imortalitate surogat*** sacrificându-ne pentru a crea o operă de artă, pentru a scrie o carte, pentru a face o descoperire științifică sau pentru a contribui la apariția unei noi instituții politice.

Ideile lui Ernest Becker au condus la ***teoria managementului terorii***[27] care leagă reziliența de obținere a stimei de sine. Fără să aducă ceva cu adevărat nou, această teorie a dezvoltat și valorificat la un nivel mai științific linia de idei schițată de Viktor Frankl.

În momentul de față, terapia prin creația artistică se folosește alături de alte psihoterapii pentru a spori reziliența persoanelor aflate în stare de criză. Merită să fie menționate printre diversele variante ale terapiei prin artă și cea care combină creația artistică cu activismul social. Ellen și Stephen Levine au reunit într-un volum colectiv articole ale unor terapeuți ce folosesc creația artistică angajată. Aceștia cer pacienților din regimurile opresive din America Latină, Africa și Asia să producă opere de arta critice la adresa regimului descărcându-și pe această cale frustrările.

Concluzie

Chiar dacă la prima vedere, creația artistică are doar o valoare estetică, în realitate, arta servește la creșterea rezilienței și dobândirea unui sentiment al propriei valori. În regimurile opresive arta joacă rol de tampon, izolând artistul de realitățile dure ale lumii întunecate ce-l înconjoară și transportându-l într-un spațiu interior care îl ajută să supraviețuiască.

Bibliografie

Arendt, Hannah, *The Origins of Totalitarianism*, New York: Houghton-Hofflin, 1951.

Banksy, *Wall and Piece*, London: Century, 2005.

Becker, Ernest, *The Denial of Death*, New York: Free Press Paperbacks, 1997.

Boss, Pauline, *Loss, Trauma and Resilience: Therapeutic Work with Ambiguous*

[27] A se vedea Greenberg, Jeff; Solomon, Sheldon; Pyszczynski, Tom; Rosenblatt, Abram; Burling, John; Lyon, Deborah; Simon, Linda; Pinel, Elizabeth, ”*Why do people need self-esteem? Converging evidence that self-esteem serves an anxiety-buffering function*” în ***Journal of Personality and Social Psychology***, Vol 63(6), Dec 1992, pp. 913-922 și Schmeichel, Brandon, J.; Gailliot, Matthew T.; Fillardo, Emily-Ana; McGregor, Ian; Gitter, Seth; Baumeister, Roy F., ”*Terror Management Theory and Self-Esteem Revisited: The Roles of Implicit and Explicit Self-Esteem in Mortality Salience Effects*” în ***Journal of Personality and Social Psychology***, 2009, Vol. 96, No.5. pp. 1077-1087.

Loss, New York: W.W. Norton, 2006.
Dusselier, Jane E., *Artifacts of Loss: Crafting Survival in Japanese American Concentration Camps*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2008.
Frankl, Viktor E., *Men's Search for Meaning*, Boston: Beacon Press, 2006.
Friedrich, Carl J.; Brzezinski, Zbigniew, *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*, Cambridge: Harvard University Press, 1956
Goffman, Erving, *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, New York: Anchor Books, 1961.
Greenberg, Jeff; Solomon, Sheldon; Pyszczynski, Tom; Rosenblatt, Abram; Burling, John; Lyon, Deborah; Simon, Linda; Pinel, Elizabeth, ”*Why do people need self-esteem? Converging evidence that self-esteem serves an anxiety-buffering function*” în *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol 63(6), Dec 1992, pp. 913-922
Kantor, Alfred, *The Book of Alfred Kantor*, New York: Shocken, 1987.
Kreuter, Erich A., *Fostering Resilience for Loss and Irellevance*, New York: Springer, 2013.
Levine, Ellen G.; Levine, Stephen, K.,(eds.), *Art in Action: Expressive Arts Therapy and Social Change*, London: Jessica Kingsley Publishers, 2011.
Rosemberg, Pnina, *Art during the Holocaust*, *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia*, 1 March 2009: [http://jwa.org/encyclopedia/article/art-during-holocaust]: accesat în 5 mai 2014.
Rosen, Philip.; Apfelbaum, Nina, Bearing Witness : A Resource Guide to Literature, Poetry, Art, Music, and Videos By Holocaust Victims and Survivors, London: Greenwood Press, 2002.
Schmeichel, Brandon, J.; Gailliot, Matthew T.; Fillardo, Emily-Ana; McGregor, Ian; Gitter, Seth; Baumeister, Roy F., ”*Terror Management Theory and Self-Esteem Revisited: The Roles of Implicit and Explicit Self-Esteem in Mortality Salience Effects*” în *Journal of Personality and Social Psychology*, 2009, Vol. 96, No.5. pp. 1077-1087.
Sgovio, Thomas, *Dear America! Why I turned against communism*, New York: Partner's Press, 1979.Sonemburg, Wendy, *Inmates' once-hidden artwork offers poignant look at concentration camp life*, 11 January, 2013: [http://newsroom.ucla.edu/stories/a-poignant-look-at-concentration 242585]: accesat în 6 mai 2014.
Tugend, Tom, *Artists from inside the concentration camps*, 9 january, 2013:[http://www.jewishjournal.com/arts/article/artists_from_inside_the_concentration_camps]: accesat în 5 mai 2014. *We are Everywhere: The Irresistible Rise of Global Anticapitalism*, London: Verso, 2003.

Terapia prin artă şi creaţia artistică

Art Therapy and Artistic Creation

Maria Urmă[1]

Abstract

Art therapy cannot be considered only as a medical method used in psychiatry clinics, because art therapy doesn't aim the final artistic product but especially the benefits of the creative action, art being a way of self-knowledge and self penetration.

The study proposes a parallel between: art therapy and artistic creation, art therapy and psychoanalysis, art therapy and game - as play therapy but also as non formal education, art therapy and communication - art constituting itself, through therapy, a more efficient way of communication than speech.

The paper also tries to answer a question: to what extent the works of the mentally disabled are works of art and draws conclusions about the development of art therapy in the 21st century adding new proposals for investigation of spatiality for therapeutic purposes the architecture's fundamental aim being to create not only comfortable but harmonious spaces, understanding architecture as art responsible of the physical comfort but also of the mental one.

Keywords: Art Therapy, Artistic Creation, Architecture.

Artă ca terapie

[1] Professor PhD, University of Arts , "George Enescu", Iaşi, Romania.

Terapia prin artă, ca metodă psihiatrică de tratament, se înscrie pe linia activităţilor specifice mileniului III care încearcă să readucă în viaţa omului armonia prestabilită a naturii, încercând să înlăture dezordinea şi haosul provocat de abuzul tehnologic.

Termenul *terapie prin artă* este legat de cele două domenii: artă şi psihoterapie. Are două înţelesuri: *arta ca terapie* sau *arta în terapie.*

Este o profesie exercitată în domeniul sănătăţii, care foloseşte procesul creaţiei artistice în scopul de a îmbunătăţi starea fizică, mentală şi emoţională a persoanelor de toate vârstele. Ea se bazează pe convingerea că procesul creativ implicat în auto-expresia artistică ajută oamenii în: rezolvarea de conflicte și probleme, dezvoltarea de abilități interpersonale, gestionarea comportamentului, reducerea stresului, creșterea stimei de sine și conștiinței de sine.

Asociaţia Americană de Art-terapie (*The American Art Therapy Association*) defineşte termenul ca utilizare, într-o manieră profesională, în scop terapeutic a artei de către oameni care trec prin traume şi încercări sau care urmăresc dezvoltarea lor personală. Pe scurt, terapia prin artă (înţeleasă ca mediere artistică în scop terapeutic sau ca terapie mediată), este o metodă care utilizează potențialul expresiei şi creativităţii artistice ale unei persoane în scopuri psihoterapeutice sau de dezvoltare personală. In esenţă, terapia prin artă este o practica de îngrijire ce e bazează pe utilizarea în scop terapeutic a procesului creaţiei artistice.

Deşi nouă ca disciplină, terapia prin artă îşi are rădăcinile în utilizarea artei ca tratament al durerilor morale la sfârşit de secol XVIII, dar şi în reevaluarea artei universale, a artei celor neinstruiţi sau a artei bolnavilor psihici. La începutul secolului al XX-lea, psihiatrii care au studiat lucrările persoanelor aflate în spitale de psihiatrie, au enunţat o nouă categorie numită *arta psihopatologică*. Ca profesie, a început în mijlocul secolului XX, în mod independent, în ţările europene şi alte ţări de limbă engleză. Artistul britanic Adtrian Hill, autorul cărţii *Art Versus Illness* (*Artă versus boală*) apărută în 1945, a introdus termenul de terapie prin Artă (*Art therapy*) în 1942. El a explicat că valoarea acestui tip de terapie constă în orientarea completă a spiritului către eliberarea energiei creatoare a pacientului (de obicei inhibat) care să îl ajute în construirea unei apărări solide împotriva necazurilor.

Există deja în multe ţări, asociații profesionale de art-terapie, în Brazilia, Canada, Finlanda, Franţa, Israel, Japonia, Olanda, Coreea de Sud, Suedia. Aceste organizaţii contribuie la stabilirea de standarde în educație

şi în practică. In România există activităţi de terapie prin artă orientată către persoanele cu dizabilităţi.

Publicul ţintă constă în oameni cu dificultăţi psihice sau care sunt interesaţi de dezvoltarea lor personală. Din prima categorie fac parte persoanele în vârstă, persoanele cu handicap mintal sau fizic (schizofrenie, etc), persoane cu probleme psihice constante sau pasagere (depresie, durere, anxietate, dependenţa de droguri, boli mintale, abandon, probleme cognitive, etc.). Acest tip de terapie se adresează persoanelor de toate vârstele (copii, adolescenţi, adulţi, persoane în vârstă) şi se adaptează tuturor situaţiilor.

Scopul angajamentului asumat de terapia prin artă este de a decela toate mecanismele (psihologice, fizice și sociale), implicate în activitatea artistică, în ideea de a le utiliza pentru îngrijirea individului sau ajutorarea socială cu scopul de a îmbunătăți calitatea vieții prin înțelegerea de sine.

Mijloace artistice utilizate în terapia prin artă sunt multiple: ***pictura*** (foarte frecvent utilizată), ***argila*** (utilizată pentru proprietăţile sale sezoriale şi datorită posibilităţii de a crea forme şi volume care pot deveni obiecte de joc pentru participanţi), ***colajul, desenul*** (mult utilizat şi studiat de psihologi, asociat de multe ori în terapie altor abordări grafice sau plastice), ***fotografia*** (fotografierea a ceea ce place, inducerea satisfacţiei personală ce decurge din posibilitatea expunerii în galerii), ***fotomontajul*** (care constă în utilizarea de colecţii fotografice preselecţionate în funcţie de publicul ţintă, alegerea şi interpretarea de fotografii de către participanţi, explicarea alegerii ceea ce duce la dezvoltarea comunicării în grup), ***scrisul, marionetele*** (confecţionarea, oferirea de păpuşi participanţilor, spectacolul de marionete în scop terapeutic, punerea în scenă a jocului de marionete pe baza unui scenariu sau prin simpla improvizaţie, teatrul de psihodramă ca mijloc punere în scenă a unor conflicte conştiente si inconştiente sau de exprimare a unor emoţii reprimate), ***video*** (participanţii creează o secvenţă de film cu ajutorul unui animator), ***dansul, ţesătura*** (folosită pentru aspectul său senzorial, pusă în relaţie cu dansul, deplasarea corpului, ca modalitate de a se ascunde, a se înveli, etc), ***teatrul*** (ca manieră de a scoate în evidenţă *cine sunt, ce pot să fiu*, teatrul poate fi suportul a ceea ce nu se poate spune, posibilitatea eliberării unor energii ţinute în frâu mult timp, psihodrama fiind o modalitate de a pune în scenă experienţe afective dureroase şi inacceptabile de societate sau de sine), ***clown*** (clownii terapeuţi, comedianţii care acompaniază pacientul în camera sa de spital), ***teatrul de măşti, muzica*** (se vorbește de

muzicoterapie sau muzicoterapeuţi; se bazează pe ascultarea unor sunete sau a unor extrase din lucrări muzicale).

In ce priveşte practica profesională, în prezent, terapia prin artă este practicată de persoane calificate: Titlul profesionistului este *art-terapeut*. Terapeuţii sunt persoane calificate în domeniul artelor vizuale, muzicii sau dramei dar care au şi o pregătire profesională în psihologie. Aceştia practică o abordare medicală a problemelor persoanelor aflate în dificultate. Există studii universitare de master în art-terapie (Franţa, Marea Britanie, Coreea de Sud, Statele Unite). Cerinţa minimă este o diplomă de master în art-terapie sau o diplomă din domeniile conexe cu accent pe art-terapie. In general, diploma presupune cunoştinţe de psihologie, artă şi competenţe artistice.

Terapia prin artă nu se poate considera numai o metodă medicală, utilizată în clinicile de psihiatrie, dacă avem în vedere că scopul intrinsec al artei este de readucere a stării de bine prin actul contemplării estetice. Insă, terapia prin artă nu vizează produsul artistic final cât, mai ales, binefacerile actului creator.

Terapia prin artă şi creaţia artistică

Făcând o paralelă între aceste două activităţi (terapie prin intermediul artei şi actul artistic, pur creator) se poate observa uşor că zona lor comună constă în investigarea inconştientului în scopul relevării unor trăiri umane care ghidează, în mod subtil, necunoscut, existenţa individului. Se observă forţa actului creator de penetrare, în cele mai ascunse unghere ale sufletului uman. Artistul, prin talentul şi experienţa sa, relevă trăsături fundamentale, de esenţă, ale trăirii umane, pentru ca, în final, omul spectator să se regăsească în această reprezentare. Omul cu tulburări psihice relevă, prin actul creator, aceleaşi trăiri ascunse în subconştient, care i-au produs perturbări psihice.

Prin urmare, creaţia în sine, stă la baza activităţii de cunoaştere şi de autocunoaştere, prin sondarea zonelor obscure ale fiinţei. Opera artistului profesionist se adresează umanităţii, prin trăsăturile umane general-valabile pe care le scoate în evidenţă, opera omului aflat în impas psihic se adresează chiar sieşi, în scopul identificării cauzei care i-a produs suferinţa. Prin urmare, mai mult sau mai puţin sănătoşi, mai mult sau mai puţin artişti, recurgem la artă ca modalitate de autocunoaştere şi pătrundere în sine. Aşa cum ştiinţa clarifică zone întunecoase ale realităţii exterioare, aşa şi arta, aduce lumină în zonele ascunse ale realităţii interioare.

Arta este o metodă de relevare a armoniei, actul creator, demiurgic fiind o cale spre dezvăluirea armoniei naturii. Deci, pe linia creativă, indusă de terapeut, se caută restabilirea unei armonii pierdute. Terapia prin artă poate fi considerată o nouă metodă doar pe tărâm ştiinţific, organizat, pentru că, de fapt, metoda a fost folosită în mod intuitiv încă de la începuturile omenirii. In Grecia antică filosofii au remarcat efectul cathartic şi terapeutic al artei, rol care a rămas valabil până în prezent.

Abordarea psihanalitică a fost prima formă de terapie prin artă, ca proces de transfer între terapeut şi client prin care terapeutul interpretează ceea ce reprezintă clientul în lucrarea de artă şi, de asemeni, suscită clientul la interpretare. Din punct de vedere medical, terapia prin artă poate fi considerată şi o metodă psihanalitică, dar nu în sensul cunoscut. În psihanaliza tradiţională, terapeutul analizează şi interpretează trăirile pacientului, pe când, în terapia prin artă, subiectul interpretează propriile reprezentări artistice, desfăşurate sub observaţia unui terapeut. Este o activitate similară, într-o anumită măsură, cu interpretarea viselor deoarece şi visul şi creaţia artistică sunt producătoare de imagini care pot fi supuse interpretării. Fiecare din noi, mai mult sau mai puţin, recurgem la terapia prin artă, fie ca spectatori, contemplatori ai operelor de artă, fie chiar ca şi creatori.

Una dintre metodele folosite în terapia prin artă este nu numai de a ghida subiecţii sau grupul într-o activitate creatoare, ci şi de a-i orienta pe poziţia consumatorilor de artă. Astfel, se cunosc rezultatele favorabile obţinute în urma vizionării spectacolelor, vizitării expoziţiilor de artă. De exemplu în Franţa s-a studiat efectul terapiei prin artă bazat pe observarea şi vizionarea unor opere şi spectacole artistice, pe un grup de 40 persoane în vârstă de 70-97 de ani. S-a constatat, după o lună, că terapia a indus ameliorarea a diverşi parametri psihologici şi fizici: reglarea tensiunii arteriale, reducerea oboselii, a durerii, restabilirea funcţiilor cognitive, etc. comparativ cu alt grup care nu a urmat această terapie.

Noutatea care o aduce terapia prin artă, în cultura secolului XXI, este practicarea ei de către persoane specializate care se instituie ca mediatori între subiecţi şi lume.

Terapia prin artă face apel la mijloacele artelor plastice dar şi ale celorlalte arte (muzică, teatru), în general la toate tehnicile artistice, fiecare individ sau grup fiind încurajat să-şi găsească propriul mijloc de exprimare. Acţiunea poate fi comparată cu jocul copilului care, în mod inconştient, relevă prin joc raportul său cu lumea exterioară. Arta copiilor s-a comparat cu arta primitivilor în sensul în care şi copii şi primitivii

reduc, în reprezentare, imaginea la esenţa ei. Aşa după cum spune Arnheim, copii desenează ceea ce văd, nu ceea ce ştiu despre obiecte. În reprezentările tridimensionale, copii, ca şi primitivii, folosesc forme geometrice fundamentale (sfera, bara) ca simboluri ale ideii de obiect. Prin actul creaţiei, terapeutul induce starea de joc, jocul în sine conducând pacientul la atitudini spontane, esenţiale.

Unul din scopurile sale fiind şi dezvoltarea personală, terapia prin artă se face mai curând prin mijloacele educaţiei nonformale, adresându-se unor grupuri diverse ca vârstă şi statut social, adaptându-se la o diversitate de grupuri ţintă, situaţii, indivizi şi etape de dezvoltare a societăţii. Deşi scopul său nu este pur recreativ, ea face apel mereu la atragerea individului sau grupului în jocul complex al creaţiei.

Arta se constituie prin terapie şi ca un mijloc mai eficace de comunicare decât vorbirea. Asociatia Britanică a Art-terapeuţilor defineşte terapia prin artă ca *o formă de psihoterapie care utilizează arta ca metodă principală de comunicare*. Trăirile psihice şi somatice au existat la om înaintea graiului articulat, comunicarea între indivizi făcându-se pe căi mai directe, telepatic, cu viteza gândului. Ideea care se urmează în terapie este de găsire a căii care duce cel mai direct spre exprimarea liberă, spontană. Se urmăreşte spontaneitatea actului creator, deoarece gestul spontan relevă cel mai rapid esenţa trăirii momentane. Arta secolului XX a speculat spontaneitatea în scopul descoperii trăirilor umane de esenţă, fundamentale. Acest lucru a fost necesar deoarece evoluţia tehnică ne-a înstrăinat, ne-a îndepărtat de noi înşine, de natură în ultimă instanţă, ajungându-se la o exprimare de sine condiţionată, robotizată, cenzurată de civilizaţie şi de propria conştiinţă.

În momentul în care producţiile artistice ale bolnavilor psihici au prezentat interes pentru psihiatri (Carl G. Jung a observat valenţele expresive ale producţiilor artistice ale bolnavilor integrându-le în practica medicală iar Herman Rorschach a propus ca metodă de diagnosticare interpretarea reprezentării grafice) s-a născut întrebarea: în ce măsură bolnavul psihic este artist, şi în ce măsură, artistul are trăiri comune cu bolnavul său, altfel spus, în ce măsură lucrările bolnavilor sunt opere de artă şi în ce măsură creaţiile artiştilor sunt manifestări patologice?

Colecţia psihiatrului german Hans Prinzhorn, care constă în 5000 de lucrări de artă ale 450 de bolnavi psihici, elaborate între anii 1890-1920 şi care se constituie astăzi ca o valoroasă colecţie de artă, demonstrează că bolnavul psihic poate fi şi artist aşa cum foarte bine poate să nu fie. Zona comună a acestor două activităţi (terapie şi creaţie) este aceea de

investigare a inconştientului în scopul relevării unor trăiri umane specifice unui individ (în cazul bolnavului) sau specifice omenirii (în cazul artistului). Lucrările de artă din această colecţie au stârnit interesul şi admiraţia unor artişti celebri ai secolului XX precum Paul Klee, Picasso, Max Ernst tocmai pentru că, arta secolului XX mergea, la vremea aceea, pe linia investigării inconştientului prin actul artistic spontan.

Concluziile la care s-a ajuns au fost că într-adevăr, producţiile artistice ale bolnavilor psihici pot avea valoare estetică, (deşi nu acesta este scopul intrinsec al producerii lor) dar că, în general pe bolnavul psihic îl caracterizează incoerenţa, sincoparea acţiunilor lui, aceasta fiind, în fond, esenţa psihozei lui. Pe artist îl caracterizează tocmai coeziunea demersului creator, cumularea unor imagini în compoziţii unitare, integratoare. Creaţiile omului supus tulburărilor psihice sunt momente creative de vârf ale unei activităţi psihice dezorganizate, haotice, surprinse prin inducerea unui act creator. De altfel, un rezultat pozitiv al terapiei prin artă este acela că o parte din subiecţi se descoperă, în final, ca artişti, dând, astfel, un sens nou existenţei lor. Acesta este şi unul din scopurile terapiei prin artă alături de redarea încrederii în sine, regăsirea utilităţii sociale, a independenţei. Activitatea de stimulare şi colectare a creaţiei unor bolnavi psihici, desfăşurată de medicul Hans Prinzhorn, merge pe linia de dezvoltare a psihiatriei dar este în concordanţă şi cu tendinţele de dezvoltare a artelor la acea vreme. Este activitatea unui om de ştiinţă care se integrează în cunoaşterea de ansamblu a epocii. De altfel, începutul secolului XX îndrepta omenirea spre o nouă treaptă a cunoaşterii. Teoria relativităţii a lui Albert Einstein, care a introdus timpul ca a patra dimensiune spaţială, a revoluţionat ştiinţa evidenţiind, în acelaşi timp, marile transformări ale mileniului II.

Dezvoltarea terapiei prin artă în secolul XXI arată şi un alt fapt: ştiinţa şi arta merg spre un nou mod de investigare a problemelor existenţiale, cel al căutării armoniei în raportul dintre om şi univers. Această armonie, repusă mereu în drepturile ei prin intermediul artei, a început a fi căutată şi în alte domenii decât cele pur artistice. Este un moment de criză a ştiinţei, sesizat de acest început de mileniu, care se încearcă a se rezolva şi prin alte mijloace decât ştiinţifice, o alternativă fiind cunoaşterea artistică, intuitivă. Milenul III se îndreaptă spre o nouă modalitate de cunoaştere: cunoaşterea globală, intuitivă, sintetică, indusă de tehnologia electronică. Această cunoaştere se poate compara cu un rezultat al unei percepţii auditive mai mult decât vizuale, pentru că informaţiile vin către noi, prin intermediul tehnologiei electronice, din

toate direcţiile, dintr-un spaţiu sferic, ca în perioada culturilor orale. Fenomenul a fost sesizat de Marshall McLuhan in anii '70 ai secolului trecut. Scrierea, mai întâi manuală, apoi tipărită, a determinat, în secolele trecute un tip de cunoaştere obţinută prin intermediul lecturii, analitică, secvenţială, din aproape în aproape, raţională. Asfel, s-a pierdut viziunea de ansamblu asupra universului. Descoperirile ştiinţifice, făcute pe sectoare separate ale existenţei au produs perturbări de ansamblu ca: pericolul nuclear, poluarea, încălzirea globală. Arta secolului XX a intuit această criză existenţială.

Mileniul trei este un mileniu al echilibrului, al restabilirii unei ordini şi armonii parţial piedute, cifra 3 şi triunghiul sugerând indeformabilitatea, echilibrul stabil. Mileniul doi a fost o luptă a contrariilor, ca o structură duală mereu în căutarea unui echilibru, de fapt, un echilibru instabil.

Arhitectură şi terapie sau terapia prin spaţiu

Arta, ca metodă de cunoaştere intuitivă şi sintetică, se alătură ştiinţei în acest început de mileniu. Se observă tendinţa de extindere a ei şi în alte domenii, ca formă complementară de organizare. Arhitectura raţională a secolului XX a impus o nouă ordine în natură, transformând natura prin tehnici şi materiale mai mult sau mai puţin artificiale. Ea a fost mai aproape de ştiinţă decât de artă. Lucrul acesta se poate observa în cultura occidentală unde a avut importanţă mai mult obiectul de arhitectură decât ansamblul. În cultura orientală obiectul de arhitectură a mai păstrat încă legătura cu tradiţia şi nu s-a îndepărtat atât de mult de natură. Acum se observă tendinţa de concepere a unei arhitecturi care să se finalizeze prin integrarea artă-arhitectură-urbanism. Obiectul de arhitectură nu mai este important ca obiect în sine, ci ca parte a unui ansamblu, având importanţă, în primul rând, ca obiect artistic, mai mult decât ca obiect tehnic, funcţional. Arhitecţii încearcă să regăsească armonia naturii în organizările de ansamblu, utilizând forme prismatice sau libere dar încercând să scape de tirania unghiului drept.



Staţie de metrou în Dubai.

În acest context, nu este de mirare că metodele de reabilitare actuale se îndreaptă către artă ca mijloc de restabilire a armoniei naturale.

Terapia prin artă face apel, în momentul actual, la tehnicile artelor plastice, ale spectacolului, prin inducerea unor activităţi creative care să sondeze laturile profunde ale personalităţii. Dar eu consider că, în egală măsură ar putea face apel la organizarea armonioasă a mediului ambiant în care subiectul îşi desfăşoară activitatea de zi cu zi. Este mai mult sau mai puţin conştientizată importanţa care o are spaţiul în viaţa noastră. Toate acţiunile umane s-au îndreaptat, constant, în direcţia stăpânirii spaţiului; toate războaiele, conflictele umane au fost generate de tendinţa de acaparare a unor noi teritorii. In momentul în care, la începutul secolului XX, timpul a intrat în atenţia ştiinţei, acest secol fiind denumit şi secolul vitezei, arta a intrat şi ea sub semnul timpului. In etapa actuală preocupările merg mai curând spre spaţiu, ca loc ce garantaeză manifestarea veţii, spaţialitatea fiind una din cele trei funcţii fundamentale ale comportamentului uman, alături de hrană şi regenerare. Gilbert Durand înţelegea spaţiul ca *o rezervă nesfârşită de veşnicie împotriva timpului*, iar Gaston Bachelard spunea că *spaţiul este prietenul nostru pe când timpul ...duşmanul nostru*. Acest lucru este cu atât mai adevărat cu cât spaţiul ne conservă, pe când timpul ne macină, ne consumă.

Teoretic suntem obsedaţi de timpul care ne devorează existenţa, practic apelăm mereu la spaţiu pentru a ne conserva această existenţă. Prin urmare, nu sunt lipsite de importanţă spaţiile în care trăim, în care ne ducem existenţa de zi cu zi. John Ormsbee Simonds observa că dimensiunea spaţiului, raportată la om, are influenţă asupra sentimentelor şi comportamentului nostru: în spaţiile interioare, de mici dimensiuni, stai ghemuit, mănânci, asculţi muzică rock, mormăi nemulţumit de creşterea preţurilor (deci ai gânduri meschine), în spaţiile medii preferi să stai în picioare, să iei masa, să discuţi, să asculţi operetă, să evaluezi distanţele

făcute cu automobilul iar în spațiile ample conversezi, dansezi vals sau asculţi simfonii, discuţi probleme internaţionale, devii mai generos.

Nu lipsită de importanţă este influenţa care o exercită spațiile asupra noastră. Spaţiile, prin organizarea și formele lor, pot induce anumite acţiuni, pot genera anumite stări de spirit. Simonds spune că în timpul războiului civil din Spania s-a proiectat o cameră de tortură foarte rafinată. Era un poliedru translucid, multicolor, format din planuri ce se intersectau în unghiuri foarte ascuţite. Victima, încuiată înăuntru, se trezea că nu putea să se destindă, să se aşeze, să se aplece sau să îngenuncheze fără a se rostogoli camera. Suprafeţele erau alunecoase, înfierbântându-se ziua şi fiind reci noaptea. Combinaţia de culori era insuportabilă, în orice lumină. Autorul trage concluzia, din acest experiment, că dacă se pot imagina spaţii neplăcute, atunci se pot crea și spaţii plăcute, care să inducă starea de bine. Acesta este scopul fundamental al arhitecturii: de a crea spaţii armonioase nu numai confortabile. Arhitectura este responsabilă de confortul fizic dar şi de cel psihic. Acest lucru se poate realiza prin căutarea armoniei diverselor forme spaţiale, rezultată din proporţiile dintre volume, dintre volume şi edificiu, dintre clădire şi contextul urban, dintre oraş şi sit.

Spaţiul este greu de controlat. Stăpânirea lui a fost posibilă prin reducerea lui la două dimensiuni, în proiectare prin studiul de plan, studiul de faţadă, proiectarea la planşetă favorizând acest lucru. Astăzi, tehnica computerizată apropie arhitectul, prin programele 3D, de experienţa trăită a spaţiului. Ritmul accelerat de construire, descoperirea unor noi tehnologii şi materiale în perioada modernă, au făcut să ne îndepărtăm de experienţa trăită a spaţiului. Principiile de compoziţie clasice au fost abandonate, uitate. Creaţia bazată pe intuiţie a fost diminuată prin orientarea către ştiinţă şi tehnologie. Astăzi se impune o reconsiderare a spaţialităţii, ca modalitate de reîntoarcere, integrare în natură.

Societăţile tradiţionale aveau coordonate spaţiale în concordanţă cu natura. In aceste societăţi existau *locuri bune* şi *locuri rele*, casa era construită într-un loc bun, regenerator, într-un câmp de forţe benefice. Relaţia corporală stânga-dreapta era asimilată cu punctele cardinale: zonele de miazăzi şi răsărit, ca zone rodnice, creatoare erau identificare cu dreapta, zonele de miază-noapte şi apus, aducătoare de rău, erau identificate cu stânga. Orientarea, deplasarea era firească spre apus, ca sens al deplasării soarelui pe cer. Răscrucile, podurile, punţile, ca puncte nodale, ca locuri de discontinuitate spaţială, erau locuri sensibile, misterioase, primejdioase. Bineînţeles, exemplele pot continua. Importanţa pe care o dădea omul arhaic spaţialităţii este evidenţiată de faptul că, momentul

sedentarizării omului, când s-a pus problema evaluării suprafeţelor agricole şi a construirii de adăposturi durabile, este şi momentul sacralizării spaţiului. Spaţiul sacru a devenit bogat în semnificaţii, cu diferenţieri calitative spre deosebire de spaţiul profan care era omogen şi neutru.

In timp, s-au pierdut aceste semnificaţii spaţiale fundamentale, aceste conotaţii izvorâte din modul natural de organizare şi înţelegere a spaţiului. In perioada modernă s-au pierdut procedeele de organizare armonioasă a spaţiilor, ca armonie a naturii. Ar trebui să ne întoarcem spre o reconsiderare a lor, în sensul revalorificării tradiţiei arhitecturale, prin cunoaştere şi interpretare. Extremul Orient a păstrat unele aspecte naturale în organizarea spaţiului, nu s-a rupt total de tradiţie. Occidentul s-a îndepărtat, însă, mult de tradiţiile locale. Această problemă se încearcă a se rezolva prin metode empirice, în domenii disparate, fără bază ştiinţifică. Se vorbeşte de *formologie*, ca ştiinţă a formelor, de filosofia chinezească *FenG Shui,* de *efectul de piramidă* de pe poziţii de amatorism. Fiecare cultură însă, ar trebui să se întoarcă la tradiţiile proprii, mai mult decât la elemente aparţinând altor culturi.

Concluzii

Într-adevăr, oricare din formele spaţiale pot influenţa comportamentul uman, nu numai forma piramidală. Formele geometrice fundamentale se pot combina în compoziţii spaţiale generatoare de armonie şi echilibru. Arhitectul trebuie mai mult să intuiască influenţa acestor forme simple sau complexe, decât să le utilizeze strict raţional, fiecare formă, nou creată, având simbolistica şi energia ei. Marile monumente de arhitectură, exemple de referinţă în lumea formelor, sunt compuse din forme geometrice clare, îmbinate armonios.

Discontinuităţile, breşele, formele neclare, dezorganizate îşi pun ampreta asupra vieţii noastre, influenţându-ne comportamentul şi personalitatea. Bisericile ortodoxe ale răsăritului, catedralele gotice, templele Orientului, în comuniunea cu Dumnezeu au găsit în diferitele lor forme, armonia fundamentală a naturii. Şi toate celelalte forme ale templelor se nasc prin forţa de sugestie a unui ritual.



Biserica din Surdeşt, Maramureş. Templu coreean.

Ne asemănăm cu formele spaţiale în care ne deplasăm, care ne induc manifestări armonioase sau haotice. De aceea, este foarte importantă forma spaţiilor în care trăim. Terapia prin artă ar trebui să înceapă de la delimitarea cadrului rezervat terapeutului şi pacienţilor, ca spaţiu propice creaţiei. Mai mult, toate spaţiile în care evoluează pacienţii trebuie analizate sub aspectul armoniei. Orice om este sensibil la volumetrie. Gilbert Durand spune că spaţiul este dat dintru început în cele trei dimensiuni ale sale. De aceea, se recomandă ca tehnică plastică alternativă, în terapia prin artă, modelarea în argilă, jocul scenic, deci evoluarea într-un spaţiu tridimensional. Se remarcă în reprezentările din colecţia lui Hans Prinzhorn, preocupările pentru spaţialitate ale autorilor.



Colecţia Prinzhorn

În general, de-a lungul timpului, preocupările pentru spaţialitale au mers în paralel cu descoperirile ştiinţifice, filosofice şi artistice, între aceste domenii existând similitudini, construindu-se rapoarte. În mod similar, reprezentările tridimensionale din terapia prin artă pot releva trăiri umane

de esenţă, ştiut fiind faptul că perceperea tridimensională se face spontan, imaginea tridimensională fiind un *datum* imediat.

Spre acest domeniu ar trebui să se îndrepte terapia prin artă: spre investigarea spaţialităţii, ca metodă de reprezentare dar şi ca mediu existenţial.

Bibliografie

Arnheim, Rudolf – *Arta şi percepţia vizuală,* Editura Meridiane, Bucureşti,1979.

Bachelard, Gaston – *Poetica spaţiului*, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2003.

Bernea, Ernest – Cadre ale gândirii populare româneşti, Editura Cartea Românească, Bucureşti,1985.

Durand, Gilbert – *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998.

Eliade, Mircea - *Sacrul şi profanul*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002.

Gaivoronschi, Vlad - *Matricile spațiului tradiţional,* Editura Paidea, 2002.

Gombrich, E. H.- *L'art et l'illusion*, Gallimard, 1996.

Huyghe, René - *Puterea imaginii,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.

Mc Luhan, Marshall - *Mass media sau mediul invizibil,* Editura Nemira, Bucureşti, 1997.

Simonds, John Ormsbee – *Arhitectura peisajului,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1967.

Cunoaşterea semnificaţiei culorilor din viaţa noastră

Marilena Doncean[1]

Motto:
„Există adevăruri pe care trebuie
să le colorezi ca să devină vizibile”
Joseph Joubert

Rezumat

Rezultatele intermediare ale acestui studiu se alătură tematicii de specialitate în domeniu, care încearcă pe baza fundamentelor teoretice să contribuie la elucidarea practicilor moderne privind cunoaşterea semnificaţiei culorilor din viaţa noastră. Cercetările întreprinse în cadrul acestui studiu, au identificat o nevoie actuală de practici creative punându-se accent pe capacitatea personală de identificare a beneficiilor culorilor.

Culorile din viaţa noastră (locuri de muncă, locuinţă, cămin, stradă, mijloace de transport, spaţii pentru petrecerea timpului liber şi concediilor, etc.) sunt în mare măsură răspunzătoare prin efectele conştiente sau inconştiente pe care le exercită asupra psihicului, tonusului şi stării noastre interioare. Un mediu de un colorit rece cu un grad scăzut de luminozitate are efecte descurajante, predispunând spre stări de tristeţe, pesimism, izolare, neîncredere, retragere în sine şi renunţarea la acţiune. Dimpotrivă un mediu cu o cromatică bine iluminată, cu nuanţe predominant spre roşu, oranj, galben are efecte mobilizatoare, inspiră încredere, nevoia de comunicare, exprimare, veselie şi creează un nivel înalt de aspiraţie.

Cuvinte-cheie: culoare, cromatică, simbolistică, armonie, echilibru, combinaţie.

[1] cercet. şt. gr. III dr., Institutul de Cercetări Economice şi Sociale “Gh.Zane”, Iași, Romania.

Introducere

Toate elementele universului (plante, vulcani, animale, pietre, mări, obiecte, oameni, etc.) sunt constituite din atomi, care emit o vibraţie ce generează la rândul ei, un câmp electromagnetic numită *energie. Culoarea reprezintă o energie pură şi în această calitate, emite vibraţii pe care le percep în mod conşient, dar cel mai adesea inconştient, toate fiinţele umane prin intermediul simţurilor.* Nivelul vibratoriu al culorii se află între cel al gândirii (cel mai înalt) respectiv al materiei (cel mai scăzut), simţuri precum *"dulcele, amarul, caldul, frigul şi culoarea constau dintr-o părere, în realitate nu există decât atomi şi spaţiu gol (Democrit)".* Culoarea este un element fundamental al ambianţei noastre vizuale, iar raporturile ei cu viaţa omului sunt multiple şi foarte importante pentru activitatea umană. Atât la nivel biologic, ca stimul necondiţionat, cât şi la nivel social, culoarea deţine o serie de semnificaţii esenţiale pentru adaptarea noastră la mediu.

Definiţia culorii ca şi noţiune psiho-fizică subliniază faptul că suntem influenţaţi în mod remarcabil de culoare, care ne provoacă stări, trăiri şi sentimente atât de nuanţă cât şi de saturaţie. În acest sens putem menţiona faptul că puterea de memorare a omului este accentuată de culoare prin trăirile intense, care le-am avut in anumite momente din viaţa noastră. Astfel, ne amintim toata viaţa de un peisaj montan, un tablou celebru, o persoană, mai ales prin intermediul culorilor, care ne-au fermecat la primul impact cu acestea. De multe ori, bolnavi şi pesimişti, am primit suflul vieţii prin impactul cu o culoare vie, care a indus în sufletul nostru optimismul necesar însănătoşirii. Ne plac peisajele, tablourile, unii oameni, încăperile pentru că sunt caracterizate prin îmbinarea armonioasă a culorilor. O adevarată armonie cromatică studiază valoarea de combinaţie a culorilor şi echilibrul cromatic .

Puterea de simbolizare a culorilor

Simbolistica culorilor rămâne una dintre puterile universului cromatic. Încă din timpuri străvechi, obiectele au primit din partea oamenilor asocieri cromatice, iar la rândul lor culorile au primit asocieri ale universului uman. Momentele zilei, punctele cardinale sau zeităţile, sunt unele dintre elementele, care aveau câte o culoare asociată.

În Antichitate şi Evul Mediu, practicienii greci, romani, egipteni, indieni, chinezi, tratau diferite afecţiuni ale oamenilor cu ajutorul energiei difuzate de culori. Marii preoţi egipteni afirmau că cele trei culori primare: roşu, galben şi albastru corespund ***trupului, sufletului şi minţii.***

Mulţi dintre indienii din America de nord asociază fiecăruia dintre cele 6 sectoare cosmice o culoare sacră. Aproape de sol se regăseşte albul, care indică zorile, peste alb era aşternut albastrul (culoarea va apărea sub forma peluzei), pentru a remarca dimineaţa, peste albastru era galbenul, simbol al asfinţitului şi deasupra se afla negrul, simbol al nopţii. Amerindienii realizează următoarele asocieri: galben - nord, albastru - vest, rosu - sud, alb - est, zenitul - multicolor, negrul - pământul. La populaţiile maya, patru culori desemnau geniile celor 4 puncte cardinale, care dominau pământul şi inspirau sentimentele omului, realizându-se o "mică" inversiune a rolului culorilor. Astfel, albului îi corespunde nordul, negrului îi corespunde vestul, roşului îi corespunde estul iar galbenului îi corespunde sudul. Percepţii diferite ale relațiilor dintre elementele cosmogonice şi culori se găsesc la indienii *pueblo* pentru care roşul reprezintă vestul, albastru - nord, verde - est, galben - sud.

Aztecii, ca cei mai mulţi dintre amerindieni, folosesc acelaşi cuvânt pentru toate nuanţele de verde şi albastru.

De remarcat este faptul că cele mai multe nuanţele culorilor se găsesc în componenţa ***curcubeului,*** acesta fiind de fapt, un fenomen optic şi meteorologic, care se manifestă prin apariţia pe cer a unui spectru de forma unui arc colorat atunci când lumina soarelui se refractă în picăturile de apă din atmosferă. De cele mai multe ori, curcubeul se observă după ploaie, când soarele este apropiat de orizont. Centrul curcubeului este în partea opusă soarelui, faţă de observator. Trecerea de la o culoare la alta se face continuu, dar în mod tradiţional, curcubeul este descris ca având un anumit număr de culori; acest număr diferă de la o cultură la alta; de exemplu, în tradiţia românească secvenţa culorilor este adesea prezentată astfel: roşu, portocaliu (oranj), galben, verde, albastru, indigo şi violet. Cele şapte culori ale curcubeului au drept corespondent cele şapte note muzicale, cele şapte ceruri, cele şapte planete, cele şapte zile ale săptămânii, etc. Semnificaţia simbolică a culorilor conţine elemente universal-umane, dar şi trăsături diferenţiatoare, conotaţii de ordin cultural-religios. Puterea de simbolizare a culorilor cuprinde o arie foarte largă, întrucât culorile pot fi asociate, în diferite părţi ale lumii, elementelor primordiale, dimensiunii spaţio-temporale.

Câteva repere istorice ale culorii

Din cele mai vechi timpuri, oamenii au încercat să explice natura culorii. Unul din primii gânditori, care a încercat să înţeleagă teoretic natura culorilor a fost filozoful Empedocle (sec. V i.e.n.), care a trăit în

oraşul Agrigento (Sicilia). Empedocle credea că există 4 culori de bază*: alb, negru, roşu şi galben,* ce corespund celor 4 elemente principale şi anume: foc, aer, apă şi pământ, explicând viziunea de culoare astfel*: "un flux de particule ce pleacă de la obiectele externe vizibile şi care ajung la ochi".*

Teoria sa a fost acceptată şi dezvoltată de către Platon şi Democrit (autorul *cărţii "Cu privire la culori"*), care susţineau: *"ochiul radiază un fel de foc pur ce se îndreaptă spre un obiect luminos"*. Cel mai mare filozof al antichităţii Aristotel (384 – 322 i. H.) credea despre culoare că aceasta reprezintă un amestec de lumină şi întuneric (în scrierile sale *"Despre suflet"* şi *"Meteorologicele").* Renumitul artist şi om de ştiinţă Leonardo da Vinci, în celebrul *său "Tratat de pictură",* oferă observaţii interesante şi gânduri despre culoare. Mai presus de toate simţurile Leonardo aprecia ochii, citez: *"ochiul este fereastra corpului uman prin care te bucuri de frumuseţea lumii". Până la acest reper istoric se cunoştea despre culoare faptul că este complexă şi implică 3 lucruri: lumina, ochii noştri (cu ajutorul cărora detectăm lumina) şi obiectul (pe care-l identificăm ca fiind colorat).*

Odată cu începutul renaşterii se va pune accent mai ales pe proporţie, echilibrul formelor şi armonia culorilor ce va predomina ca principiu fundamental şi în secolele următoare. Cu proprietăţile luminii s-au ocupat mult mai târziu, Rene Descartes (1596-1650), Johannes Kepler (1571-1630), Robert Hooke (1635-1703).

Ordinea de apariţie şi de nominalizare a culorilor în timp, este redată în figura nr. 2[2].



negru alb roşu verde galben albastru maro purpuriu roz orange gri

Figura nr.1

Între anii 1664-1668, Isaac Newton (1643-1727) a efectuat o serie de experimente pentru a studia lumina soarelui şi producerea culorilor. Rezultatele cercetării au fost publicate în 1672 sub titlul *"Noua teorie a luminii si culorilor"*. In această lucrare, prin descompunerea și compunerea luminii, Newton a pus bazele moderne, științifice despre culoare, multe explicaţii fiind valabile şi în prezent. Newton a studiat refracţia luminii şi a

---

[2]Breet Berlin, Paul Kay – *"Basic color terms: their universality and evolution",* Berkeley, University of California Press, 1969.

demonstrat că o prismă de sticlă poate descompune lumina albă într-un spectru de culori şi că adăugarea unei lentile şi a unei alte prisme poate recompune lumina albă. El a descoperit că lumina albă se descompune în 7 culori diferite ale spectrului (care nu sunt altele decât culorile curcubeului)[3].

Echilibrul culorii

Definiţia culorii ca şi noţiune psiho-fizică subliniază faptul că suntem influenţaţi în mod remarcabil de culoare, care ne provoacă stări, trăiri şi sentimente atât de nuanţă cât şi de saturaţie. Este important să se ştie că o singură culoare induce plictiseala, monotonia, rutina, dacă este privită mult timp. Ne plac peisajele, tablourile, unii oameni, încăperile pentru că sunt caracterizate prin îmbinarea armonioasă a culorilor. O adevarată armonie cromatică studiază valoarea de combinaţie a culorilor şi echilibrul cromatic (figura nr. 2)

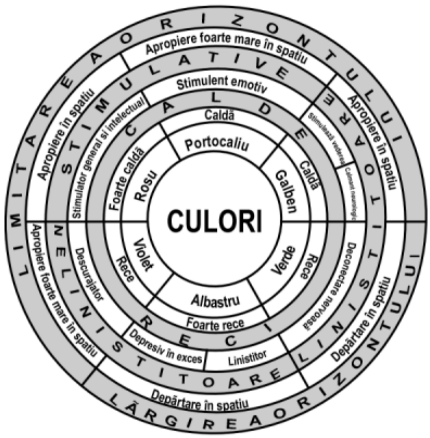


Figura nr. 2. Efectul psihofiziologic al culorilor[4]

Alegerea combinaţiei de culori este mult mai uşoară, odată ce am înţeles, care este semnificaţia spectrului culorilor. Aceasta ne arată ce culori se armonizează, sunt complementare sau sunt calde, respectiv reci. Un spectru este format din trei grupe de bază, şi anume:

---

[3] Isac Newton – *"Noua teorie a luminii şi culorilor", 1672.*

[4]Doncean Gheorghe, Doncean Marilena – "*The Colour - Means of Communication and Expression, in Rural Tourism"*, în: Romanian Rural Tourism in the Context of Sustuinable Development, vol. I (XXVI), nr. 2, iunie 2012, pg. 87 – 108;

- **Culorile primare** sunt roșu, albastru şi galben. Acestea sunt culori puternice, care lasă o impresie puternică atunci când sunt utilizate în decorarea unui spaţiu de cazare.
- **Culorile secundare** sunt verde, portocaliu şi mov. Ele se obţin prin combinaţia dintre două culori principale.
- **Culorile tertiare** se obţin prin combinaţia dintre o culoare primară şi una secundară, de exemplu albastru + verde = turcoaz.

De fapt nu culorile în sine, ci valorile cromatice obţinute prin combinarea, dispunerea, armonizarea şi echilibrarea valorilor diferitelor tonuri şi nuanţe cromatice sunt cele care îşi pun amprenta pe sufletul şi gustul omenesc. Studiul culorilor, armonia lor, impactul asupra vieţii noastre a preocupat o pleiada de cercetători, care şi-au adus contribuţia la cunoaşterea mecanismului vederii în culori, la interpretarea interacţiunii dintre om şi culoare, respectiv, a influenţei culorilor asupra psihicului, a puterii de memorare sau stării de sănătate. Celebrul pictor român Nicolae Tonitza afirma: *" ...arta coloristului de seamă nu stă în marea varietate de culori pe care le aşterne pe o pânză ci în muzicalitatea cromatică ce ştie să o stabilească pe panoul lui cu ajutorul unui minim de substanţe colorate.*

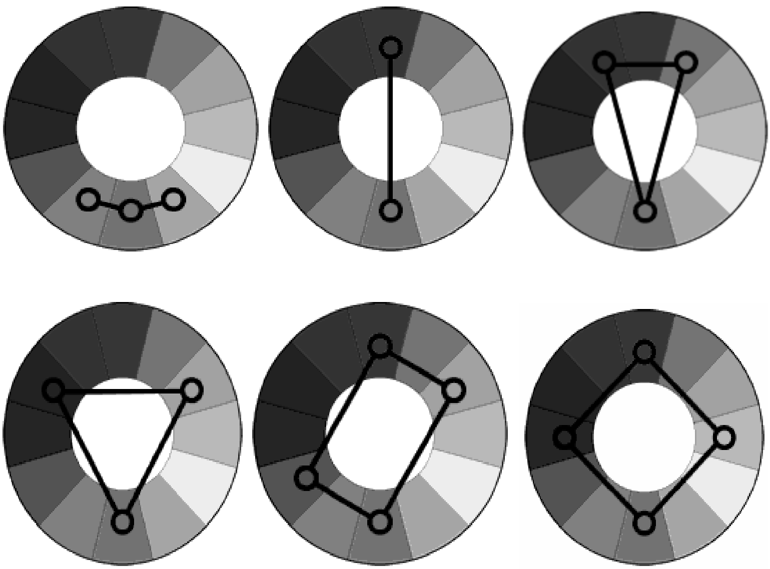


Figura nr.3. Alegerea culorilor armonioase[5]

[5] Doncean Gheorghe, Doncean Marilena – "*The Colour - Means of Communication and Expression, in*

Fără culori şi lumină am fi mult mai săraci, mai neliniştiţi, am pierde puterea de a înţelege şi de a stăpâni unele fenomene naturale. Având în vedere cele menţionate mai sus, vom reprezenta, pe scurt, domeniile în care viaţa şi culoarea interferează în beneficiul nostru.

1**. *Culoarea locală*** este proprie fiecărui obiect ce trebuie scos în evidenţă pentru a deveni parte integrantă a unui spaţiu de cazare. Ea este folosită în decorarea sau amenajarea structurilor de cazare. Culoarea locală este cea pe care o observăm în cotidianul nostru, la obiectele din jurul nostru[6].

2. ***Culoarea impresiei***, prin intermediul căreia cromatica este receptată modificat, din cauza distanţelor dintre ochi şi obiect, a efectelor atmosferice, în special, din cauza luminii. În ultimul rând, ea depinde de acuitatea vizuală a privitorului.

3. ***Culorile fundamentale***, care nu sunt obţinute din nici un amestec pigmentar, cele definite de spectrul cromatic ca primare: roşu, galben şi albastru.

4. ***Culorile binare*** sunt obţinute din amestecul, în cantităţi egale, a două culori fundamentale. Astfel, din roşu amestecat cu galben rezultă portocaliu, din combinaţia roşului cu albastrul rezultă violetul iar albastru amestecat cu galben va da culoarea verde.

5. ***Culorile calde şi reci*** sau ***termo-dinamice*** sunt tente care influenţează, prin observarea lor, gradul de confort psihic şi emoţional al unei persoane, respectiv pulsul acesteia, pe care cele calde (galben închis, roşu, portocaliu, până la brun) îl fac să crească uşor şi cele reci (alb, galben deschis, verde, albastru, violet, până la negru) îl fac să coboare, până la relaxarea deplină. De asemenea, aceste culori, pe lângă efectul psihologic asupra privitorului (căruia îi creează o stare de confort sau disconfort), sunt cele care produc efectul spaţial, de apropiere-mărire (cele calde), respectiv de distanţare-diminuare (cele reci).

6. ***Culorile complementare*** care, pe cercul cromatic trebuie să fie diametral opuse. Culorile complementare sunt cele care sporesc contrastul unei lucrări. Culorile complementare se găsesc în cupluri, cel mai des utilizate fiind cele ale culorilor fundamentale şi anume: roşu-verde, galben-violet, albastru-portocaliu (figura nr. 4)[7].

Rural Tourism", în: Romanian Rural Tourism in the Context of Sustuinable Development, vol. I (XXVI), nr. 2, iunie 2012, pg. 87 – 108;

[6] *Eugene Delacroix (1798-1863), afirma în* Jurnalul *său: "*pictorii adevăraţi sunt cei care nu folosesc culoarea locală, decât în cazuri extreme *". Pentru el, artiştii trebuie să cuprindă, să surprindă cromatismul natural, dar să-l prezinte în maniera lor proprie.*

[7] *Există trei perechi de culori complementare primare: roşu – verde, galben – violet, albastru –*

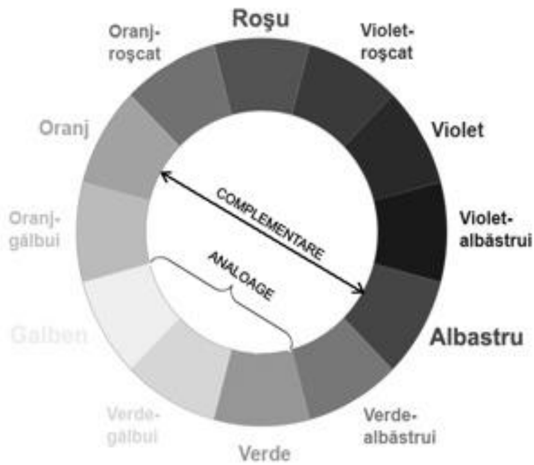


Figura nr.4: Complementaritatea culorilor

Există trei perechi de culori complementare primare: roşu – verde, galben – violet, albastru – portocaliu şi trei perechi de culori complementare secundare: roşu+violet – galben+verde, galben+portocaliu – albastru+violet, albastru+verde (albastru mangan) – roşu+portocaliu (roşu vermillon).

- Culorile pure sau crude **nu se limitează la tentele cu strălucire maximă, ele nu sunt amestecate înainte de folosire.**
- Culorile rupte sau contrastul complementar **reprezintă juxtapunerea a două culori complementare, prin intermediul cărora se va modifica strălucirea, luminozitatea sau intensitatea uneia sau amândurora.**
- **Culorilor semnificante** în tradiţia diferitelor popoare li s-au asimilat anumite sensuri afective, reprezentative. De exemplu, în cultura românească stările sufleteşti se definesc ca stări de culoare. Afirmi că eşti "negru de supărare" în momentele de dezamăgire maximă, "roşu de furie" când nu poţi să-ţi impui punctul de vedere, "galben de frică" în situaţii în care te temi de ceva.

---

portocaliu şi trei perechi de culori complementare secundare: roşu+violet – galben+verde, galben+portocaliu – albastru+violet, albastru+verde (albastru mangan) – roşu+portocaliu (roşu vermillon).

Culorile au căpătat simboluri, semnificaţii anume. Astfel, privite prin prisma creştinismului medieval, roşul reprezenta caritatea, galbenul pal - puterea şi gloria, albastrul sugera pacea şi sentimentele de iubire, violetul era o culoare destinată pocăinţei.

Cunoaşterea, interpretarea şi utilizarea benefica a culorilor.

Este adevărat faptul că există culori calde şi culori reci, care produc diferite senzaţii de la încălzire, voioşie, dinamism, la senzaţii de rece, frig sau linişte. Culorile calde roșu, galben, orange, sunt vesele, luminoase, dau senzaţii de dilatare a spaţiului şi prospeţime. Culoarea **roşie** este o culoare foarte caldă, excitantă, cea mai intensă din punct de vedere emoţional, care mobilizează fluxul de idei. Cuvintele şi obiectele care au această culoare sunt imediat observate deoarece, roşul domină. Roşul poate fi o culoare foarte intensă care naşte sentimente extreme. El ar trebui folosit doar pentru a sublinia ceva şi nu ca o culoare principală Roşul este o culoare care ridică tonusul muscular, activează respiraţia, creşte tensiunea arterială şi induce o senzaţie de cald. Excesul de culoare roşie devine chiar obositoare din cauza acestor efecte fiziologice.

Rozul generează pace şi iubire, având un efect calmant, camerele vopsite în roz dând impresia de linişte şi pasivitate, făcându-ne să fim mai puţin energici.

Galbenul este cea mai veselă culoare şi mai puţin obositoare dintre culorile calde. Ea influenţează funcţionarea normală a sistemului cardio - vascular şi stimulează nervul optic. Galbenul induce o senzaţie de apropiere, de căldură, dinamism înviorare şi satisfacţie. Deci, galbenul menţine prin aceste stări psihice capacitatea de concentrare, mobilizare cât şi vigilenţa. Simbolizează înţelepciune, bucurie, fericire, energie creativă şi intelectuală, prietenie, memorie şi concentrare. Totuşi, dacă este privită îndelung, dă senzaţii de oboseală.

Oranjul are aceleaşi efecte ca şi galbenul. Oranjul induce impresia de sănătate, sociabilitate respectiv de emoţii plăcute. **Portocaliul** este asociat căldurii, mulţumirii, prosperităţii şi onestităţii. Este o culoare mai activă decât galbenul, care lasă impresia de optimism, veselie, însă pe suprafeţe întinse poate fi iritant. Culoarea portocalie accelerează pulsaţiile inimii, menţine presiunea sanguină, favorizează secreţia gastrică, digestia.

Culorile reci cum ar fi albastrul, violetul, negrul, induc o stare de calm, rece, agonie, frig. Ele "micşorează" spaţiul şi induc pesimismul, îndoiala şi tristeţea.

Culoarea **verde**, deşi considerată o culoare rece, facilitează deconectarea nervoasă, favorizează meditaţia, contemplarea şi asocierea de idei. Verdele este culoarea pe care ochiul o acceptă cel mai uşor şi poate îmbunătăţi vederea. Este o culoare care are un efect neutru asupra psihicului uman. Cel mai des este folosit pentru a simboliza natura. Prin corelaţie simbolizează și viaţa, tinereţea, speranţa. În Evul Mediu miresele purtau verde simbolizând fertilitatea. Verdele reduce stersul, generează calm şi relaxare.

Albastrul se foloseşte ca o culoare neutră, pentru a produce îmbinarea mai multor culori, fiind o culoare foarte rece, odihnitoare, induce calm linişte interioară, nostalgie, favorizează procesele de inhibiţie şi încetinește activitatea mentală. Oamenii sunt în camere albastre mai productivi. Prea mult albastru dă senzaţia de depărtare, de infinit, creând stări depresive. Albastrul de asemenea, scade tensiunea arterială, tonusul muscular, calmează respiraţia şi micşorează frecvenţa pulsului.

Culoarea **violet** este rece, neliniştitoare şi descurajatoare. Fiind o culoare compusă din roşu şi albastru, are efecte contradictorii, inducând senzaţii de optimism, nostalgie, atracţie şi repulsie, calm relativ pe fond de nelinişte. In plan fiziologic, violetul intensifică activitatea cardio-vasculară şi pulmonară.

Negrul este o culoare neutră, rece, depresivă, reduce activitatea mentală şi activitatea metabolică inducând stări depresive de nelinişte de disperare. Fiziologic reduce mult activităţile vitale, scade pulsul minimalizează capacitatea de răspuns la stimulii de mediu ambiant.

Albul simbolizează puritate, pace, deschidere, claritate, lumină, curăţenie. Este culoarea începuturilor proaspete ce poate trimite la orice altă culoare. Steagul alb era folosit în război pentru a arăta încheierea acestuia şi începutul păcii. Albul ne face expansivi, puri, robuşti, luminoşi şi încrezători în forţele proprii. Albul pur şi intens provoacă contracţia pupilei şi a muşchilor globului ocular, fapt pentru care este obositor. Camerele complet albe pot părea spaţioase, însă dă senzaţia de singurătate şi goliciune.

Tonurile de **gri,** rezultând din amestec de alb cu mai mult sau mai puţin negru, sunt neutre şi estompează efectele culorilor pure, sau scot în evidenţă strălucirea lor, în funcţie de raportul dintre alb şi negru.

Purpuriu – aduce în minte sentimentul de lux, fiind totodată, feminin, romantic, putând contribui la sporirea creativităţii.

Maro – evocă un sentiment de caldură, confort, putere şi securitate, însă poate accentua sentimentul de melancolie.

Pe lângă cunoaşterea culorilor în alegerea unei culori este foarte important aspectul senzaţiei sau dispoziţiei pe care generează o culoarea.

Concluzii

Tot ce ne înconjoară are o culoare, un parfum sau un sunet. Am fost tentaţi deseori să ne întrebăm, care este culoarea care ni s-ar potrivi... şi nu am găsit întotdeauna răspunsul sau, dacă l-am găsit, nu am fost întotdeauna mulţumiţi de el. Se ştie că fiecărei persoane i se potrivesc doar anumite culori şi asta, deoarece, fiecare culoare potenţează câte un tip de personalitate.

La modul general, armonia cromatică rămâne o rezultantă estetică realizată prin distribuirea culorilor după normele acordului cromatic, dar ea este altceva, un dat mult mai complex decât simplul acord al culorilor; acordul culorilor, aşa cum am amintit, poate fi echivalat cu tehnica acordajului unui instrument muzical, însă armonia cromatică devine chiar melodia, cântecul.

Cum ar fi viaţa noastră fără culori?... Nici nu vreau să-mi imaginez. Important este că există şi, într-un fel sau altul, ne însoţesc pretutindeni. Suntem capabili să percepem culorile nu numai cu mintea, dar şi cu inima, acestea având capacitatea de a ne transmite anumite stări sufleteşti, reflectând în ultimă instanţă, personalitatea fiecăruia dintre noi. Inima colorează cu emoţii ceea ce mintea pictează doar în alb şi negru. Starea psihică a fiinţei umane este indusă, printre altele, şi de modul în care fiecare percepe mediul şi sensul pe care îl dă obiectelor înconjurătoare. Marc Antoniu afirma metaforic foarte sugestiv: *"...de-a lungul timpului sufletul ia culoarea gândului"*.

Închei acest studiu cu menţiunea că, în creaţia multor poeţi culoarea are o importanţă sporită. La Bacovia culorile au un caracter simbolist, ca şi instrumentele muzicale care au rolul de a sugera o stare sufletească. Bacovia afirmă în poeziile sale că fiecărui sentiment îi corespunde o culoare: "amurg violet, alb - veşnica ninsoare, atmosferă de plumb, negru - trecerea în lumea anorganică".

Bibliografie

Antal P., Mureşan P. – *"Culoarea, armonie şi confort",* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983.

Breet Berlin, Paul Kay – *"Basic color terms: their universality and evolution",* Berkeley, University of California Press, 1969.

Doncean Gheorghe, Doncean Marilena – "*The Colour - Means of Communication and Expression, in Rural Tourism"*, în: Romanian Rural Tourism in the Context of Sustainable Development, vol. I (XXVI), nr. 2, iunie 2012, pg. 87 – 108;
Doncean Gheorghe, Marilena Doncean – *"Mapping The Colour Gamut of Works of Art, II. Color Space"*, The 16-th International Conference „INVENTICA 2012". The 16-th International Salon of Research, Innovation and Technological Transfer, 13-15 June 2012, Iasi, Editura Performantica, Iasi , ISSN: 1844-7880, pg.189-194;
Doncean Marilena, Doncean Gheorghe – „*Mapping The Colour Gamut of Works of Art, I – Chromatic Diagramss",* The 16-th International Conference „INVENTICA 2012". The 16-th International Salon of Research, Innovation and Technological Transfer, 13-15 June 2012, Iasi, Editura Performantica, Iasi, pg. 179-188;
Doncean Marilena, Doncean Gheorghe – *"Model de comunicare şi exprimare prin culoare într-un mediu turistic",* în Romanian Rural Tourism in the Context of Sustainable Development, 2014
Dorohoi D. – *"Culoarea",* Editura Ştefan Procopiu 2001
Gherasim P – *"Lumina spirituală a culorilor",* în Revista "ARTA" nr. 7-8/1986.
Isac Newton – *"Noua teorie a luminii şi culorilor",* 1672.
Johannes Itten – *"Arta culorii*", Moscova, 2001;
Mella Dorothee L - *"Puissance des couleurs",* Paris, 1988,
Mihăesu Dan – *"Limbajul culorilor şi al formelor",* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980.
Mureşan Pavel – *"Culoarea în viaţa noatră",* Editura CERES, Bucureşti, 1988.
N.V. Serov – *"Estetica culorii",* Editura BIONT, 1997, Moscova;
Omelyanenko EV – *"Bazele de culoare şi a cromaticii*". Rostov-pe-Don, 2010;
Petrovici V – *"Lumină şi culoare",* Bucureşti, Editura Albatros, 1984.
R.W.G. Hunt – *"The reproduction of colour",* Kodak, 2009;
Rolf G. Kuehni – "*Color Space and Its Divisions"* Editura John Wiley & Sons, 2003;
Rossignol Marie –Claire – *"Puterea culorilor"*, Editura Polirom, Bucureşti, 2010.
Schileru E – *"Simbolismul culorilor",* în Revista "România Literară" nr. 2 /1981

Arta abstractă în căutarea sinelui fractal

The abstract art in search of the fractal self

Ecaterina Hanganu[1]

Abstract

Searching for the pure essence of life, involving both human intellect and sensitivity, characterizes our entire spiritual evolution, but this is during the XIX- XXth centuries only, that it appeared quasi-simultaneously as a revolution both in science and art. The third great revolution (the quantum physics) appears in science and in art, the avant-garde movements that make direct reference to science, namely, to the nonlinearity and chaos theories. Man, pursuing his own unity, tries to compose from his partial and fragmented knowledge, the great and unique knowledge, to arrive thus to know his own Self.

A brief overview of the avant-garde movements in painting reveals the evolution from the figurative language to an abstract language, where forms and colors suggest a pure and continuum space-time relationship. The expression of the geometrical non-Euclidean abstract language is particularly evident in Jackson Pollock ("gestual painting"), Barnett Newman ("chromatic abstraction") and Piet Mondrian ("neoplasticism"). The paper shows how the above-mentioned painters reflect the essence of reality, revealing also their own Self, by intuiting the fractal essence of the nature, long before that this theory will be formulated in science.

---

[1] Prof. univ. Dr., Univ. de Medicină și Farmacie, Iaşi, Romania.

The surprising intuition of these fundamental structures of the nature, belonging to some representative painters of the avant-garde movements, shows once again the sensitivity primacy over reason. The geometrical non-Euclidean geometry seems to open the way for a more profound knowledge of the human being. And because the whole is much more than the sum of its parts, this great knowledge opens both by human mind and soul, the way to God.

Keywords: fractals; abstract art; Divine Self.

Motto: "Iubirea e cu atât mai cuprinzătoare,
cu cât cunoaşterea e mai profundă."
Leonardo da Vinci

Este o reacţie firească protestul lăuntric adânc faţă de condiţiile generale socio-economice, de ambientul inter- si intrapersonal[2], iar protestul se manifestă la extrem într-o stare de hetero- sau autoagresiune, dar care niciodată nu ne aduce liniştea[3]; ca stare dizolvantă însă, ne oferă accesul la centrul nostru spiritual, la Sinele absolut, care se află dincolo de dorinţa noastră de a răni sau a ne răni, chiar şi dincolo de capacitatea noastră de a ierta şi de a iubi, la adevărul nostru. Adevărul nostru - care este Sinele absolut, imuabil deşi în continuă mişcare, transcendent şi imanent oricărui timp şi spaţiu – este Adevărul de început şi dintotdeauna, pe care M. Eminescu, într-una din variantele la *Glossa* îl caracteriza astfel: "Adevăru-n neclintire/ N-are timp şi n-are goluri". Adevărul nostru este Dumnezeirea noastră.

Pe spirala mereu ascendentă a cunoaşterii umane, sec. XIX, sec. XX şi momentul actual se caracterizează prin dorinţa de "întoarcere la origini" nu pentru a le regreta şi eventual a le repeta, ci pentru a le actualiza, în căutarea esenţei vieţii. Iar căutarea aceasta, implicând deopotrivă intelectul şi sensibilitatea fiinţei umane, s-a manifestat quasi-simultan în ştiinţă şi în artă. Deşi aparent diferite, pentru unii poate chiar antagonice, cele două domenii sunt în realitate congruente, fiindcă este vorba despre fiinţa umană în totalitatea ei: fiinţa sensibilă şi fiinţa raţională. Astfel, în ştiinţă apare a treia mare revoluţie a fizicii, iar în artă, mişcările

---

[2] "Non sono in pace con me, ma non aspetto perdono da nessuno"-G.Leopardi
[3] "Cea mai mare capcană în viaţă nu este succesul, popularitatea sau puterea, ci autorespingerea". Cardinalul Henri J.M.Nouwen.

de avangardă, care, prin diferitele curente şi unii din reprezentanţii acestora, fac trimitere directă la ştiinţă şi anume, la ştiinţa nonlinearităţii[4], geometria neeuclidiana (16) şi teoriile morfologice de ordonare a haosului. Omul "fragmentat", aflat în căutarea unităţii, caută să compună, din cunoaşteri parţiale, marea Cunoaştere, pentru ca el însuşi să se cunoască pe sine, om întreg, raţiune, sensibilitate, conştiinţă. Şi fiindcă întotdeauna întregul este altceva decat suma părţilor, marea Cunoaştere deschide raţiunii şi sensibilitaţii omului, drumul spre Dumnezeu.

Premize

"Faptul ca o metaforă matematică exprimă *Zeitgeist*-ul nu reprezintă o noutate" afirma Mario Hilgemeier(4). Termenul de *Zeitgeist*, în contextul utilizat de Hilgemeier, se referă nu numai la "formele specifice ale artei, modei, stilului de viață și valorilor unei epoci, dar si la perceperea stiintifica a realității", iar metafora nonlinearitatii, cu geometria neeuclidiană, teoria sistemelor complexe, teoria fractalilor și a haosului deterministic drept situații speciale, exprimă cel puțin în parte, "climatul general, intelectual și cultural al epocii noastre".

a. Ştiinţa nonlinearităţii. Cei doi piloni fundamentali pe care se sprijină fizica modernă sunt: teoria generală a relativităţii, elaborată de Albert Einstein şi mecanica cuantică, ai cărei fondatori sunt Werner Heisenberg[5] şi Erwin Schrödinger[6]. Teoria relativităţii descrie fenomenele din macrocosmos, iar mecanica cuantică – din microcosmos. Ambele teorii îşi verifică legile în domeniile lor stricte de aplicare, prin urmare, ambele sunt adevărate, dar între aceste două teorii există cel puţin trei incompatibilităţi majore[7]. În plus, nici una nu se aplică la dimensiunea umană a realităţii: teoria relativităţii "nu ne vede" fiindcă suntem prea mici, în timp ce mecanica cuantică nu ne poate vedea fiindcă suntem "prea mari"

---

[4] În matematică se numeşte funcţie liniară acea ecuaţie sau funcţie care nu comportă decât necunoscute sau variabile de primul grad, fiind excluse produse sau variabile ale acestor necunoscute. Funcţiile care presupun ridicări la pătrat sau produse de variabile sunt funcţii neliniare.

[5] Cunoscut în public mai ales pentru "Principiul incertitudinii"cf. căruia nu putem determina şi poziţia, şi viteza de deplasare a unei particule; a creat mecanica cuantică şi a formulat interpretarea acesteia în Conferinţa de la Copenhaga.

[6] Fondatorul mecanicii ondulatorii, care înlocuieşte electronul din teoria lui Niels Bohr asupra atomului, cu o serie de unde. Este cunoscut în public pentru experimentul mental "Pisica lui Schrödinger", care arată ce probleme apar dacă se aplică mecanica cuantică în viaţa de zi cu zi (printre altele, că un obiect devine real în momentul în care este supus observaţiei) şi sugerează eventualitatea existenţei universurilor multiple.

[7] Prima incompatibilitate se referă la proprietăţile mişcării luminii; a doua: la proprietăţile spaţiului şi timpului; a treia: la teoria haosului şi multidimensionalitatea cosmosului(17).

şi oricum, pentru ea nu am fi decât nişte vârtejuri de energie care pot simultan să existe sau nu; de altfel, se pot observa uşor "ciudăţeniile" care apar dacă se încearcă aplicarea mecanicii cuantice la dimensiune umană (a se vedea experimentul mental intitulat "pisica lui Schrödinger"). Apariţia teoriilor morfologice, ca "măsură umană" a realităţii, s-a impus de la sine. Aceasta reprezintă cea de a treia mare revoluţie în fizică (după teoria relativităţii şi mecanica cuantică). Domeniul său de studiu este modalitatea de ordonare a haosului şi apariţia formelor vizibile, indiferent de substrat; teoriile morfologice se aplică atât materiei vii, cât şi materiei "inanimate", relevând astfel, unitatea structurală, fundamentală, a lumii. Modalităţile de ordonare a haosului[8] sunt: teoria corzilor (microfilamente, ale căror vibraţii diferite generează întrega diversitate a universului); teoria gravitaţiei cuantice cu bucle (spaţiul-timp este manifestarea câmpului gravitaţional); geometria non-comutativă (produsul a două operaţii diferă în funcţie de ordinea în care se efectuează); geometria fractală. Fractalii sunt structuri matematice caracterizate prin dimensiune fracţionară, autosimilaritate şi iteraţie. Dimensiunea fractală este o fracţie, niciodată un număr întreg. Etimologic, termenul de "fractal" înseamnă "fragment", "fracţie", de la "frango, frangere, fregi, fractum"(lb.latina) = a sfărâma. Noţiunea de "fractal" (introdusă de Benoît Mandelbrot în 1975)(5) aparţine geometriei neeuclidiene şi evoluează în contextul teorei haosului, a structurilor disipative, a catastrofelor, care explică prin legi specifice (a influenţelor minime, a atractorilor şi atractorilor stranii, a bifurcaţiei etc.) o arie mai cuprinzătoare a realităţii decât geometria euclidiană. Realitatea nu este reprezentată de structuri "netede", "regulate", cu formă perfectă, "idealizată", aşa cum le concepe geometria euclidiană, ci de forme neregulate, aflate în mişcare/ evoluţie/ transformare - mişcarea însăşi având caracter neregulat şi ca atare, imprevizibil. Noţiunea de "fractal" se aplică tocmai acestor structuri şi fenomene neregulate/imprevizibile, caracteristice lumii reale. Noţiunea de "fractal" explică atât elemente din structura macrocosmosului (la nivel de galaxii, sisteme solare, mişcarea planetelor, repartiţia apei/uscatului la nivelul Pământului, structura şi forma norilor, structura ţărmurilor, linia de coastă, formarea valurilor, prognoza meteorologică, apariţia cutremurelor etc.), structuri geologice (comportamentul faliilor tectonice, aspectul mineralelor în raport cu structura cristalină specifică etc.), structura şi funcţia organismelor vii (plante, animale, organism uman – de ex., ramificarea bronhiilor, a vaselor

[8] - (care, de altfel, urmăresc să pună de acord teoria relativităţii şi mecanica cuantică) -

de sânge; funcţia inimii, creierului etc.), cât şi din structura microcosmosului (nivel celular, subcelular etc.)[9]. Structurile de tip fractal sunt ubicuitare. Un exemplu de fractal în natură este frunza de ferigă, în care fiecare segment primar al frunzei, cu pinulele sale, reproduce imaginea frunzei în totalitate – sau broccoli, unde fiecare inflorescenţă reproduce imaginea plantei. "Natura vorbeşte în limbaj matematic" afirma Galilei, astfel încât, mai devreme sau mai târziu, impactul unei noi teorii în matematică se resimte în toate domeniile activităţii umane.

b. Mişcările de avangardă în pictură. Termenul, preluat din teoria militară, se referă, metaforic, la anumite forme de artă inovatoare, în special, atunci când există şi o atitudine polemică faţă de arta momentului precedent sau faţă de situaţia artistică existentă în momentul inovaţiei propuse(8). Din punct de vedere estetic, avangarda este o mişcare artistică specifică primelor decenii ale sec. XX, care îşi propune să impună noi structuri artistice în dauna celor tradiţionale, considerate depăşite. Într-un *Discurs despre avangardă*, Eugen Ionesco afirma: "Prefer să definesc avangarda în termeni de opoziţie şi de ruptură. În timp ce majoritatea scriitorilor, a artiştilor, a gânditorilor îşi închipuie că sunt ai vremii lor, autorul de avangardă e conştient că e împotriva timpului său." Această "ruptură" cu naturalismul, realismul, chiar şi cu impresionismul, produsă între 1905-1914, a fost impulsionată pe de o parte de apariţia şi dezvoltarea artei fotografice, iar pe de altă parte, de dezvoltarea psihologiei - în special a psihanalizei şi simbolisticei onirice, dar şi a parapsihologiei, cu tehnica *dicté*-ului inconştient, desenelor "metafizice", sugestiilor iraţionale ale subconştientului. Un rol deosebit l-a avut arta africană: deşi primele obiecte de artă africană apăruseră în Europa încă din sec. XVI, începutul sec. XX o "redescoperă", iar influenţa sa este recognoscibilă la Matisse, Braque, Derain, Fernand Léger – şi poate mai mult decât la ceilalţi, la Picasso însuşi, în ciuda afirmaţiei sale categorice: "arta africană? N-o cunosc"[10]. Urmărind sondarea profunzimilor abisale ale psihicului uman, cu sentimentul de anxietate şi criză existenţială, în condiţiile instabilităţii progresive socio-economice şi politice, culminând cu primul şi al doilea Război mondial, mişcarea de avangardă, aflată mereu în căutarea şi

---

[9] Chiar Paul Valéry(1871-1945) afirma că „universul este alcătuit conform unui plan de profundă simetrie,care este prezent într- un fel în structura intelectului nostru", intuind „avant la lettre" structura fractală.

[10] Mai târziu avea să recunoască faptul că a receptat influenţa unor sculpturi şi măşti de pe Coasta de Fildeş, iar liniile concave si feţele *Domnişoarelor din Avignon* trimit la arta triburilor Bakota şi Fang.

exprimarea esenţei realităţii printr-un limbaj universal, simplu dar atotcuprinzator, stă la baza artei sec. XX.

b.1.*-Arta figurativă de avangardă*[11]. Primul curent de avangardă este ***fauvismul*** şi, deşi perioada sa de înflorire a durat numai trei ani, este rădăcina celorlalte curente, în special a cubismului şi expresionismului. Prin culorile sale pure şi vii, în opoziţie violentă şi în registru restrâns, fără preocupare de perspectivă, "rupând cu tradiţia", a fost considerat la Salonul de toamnă de la Paris, din 1905, aproape ca o "invazie de animale sălbatice" (de unde şi numele[12]). Henri Matisse, care avea să rămâna fauvist până la urmă, caracterizat printr-un delicat şi clar lirism iradiind linişte şi armonie, un adevarat "cerebral tranquilliser for a man of today[13]", afirma că "numai artiştii sunt cei care îşi pot pune în ordine, cu metodă, propriile senzaţii" – expresie definitorie pentru mişcarea de avangardă. Dacă fauvismul trecea de la "impresie" la "expresie", ***cubismul,*** apărut tot ca o "revoltă" împotriva impresionismului, introduce principii matematice pentru explorarea "cu metodă" a realităţii, reconstituind forma dizolvată de impresionism. Obiectele sunt privite simultan, din toate unghiurile – ca o ilustrare a teoriilor lui Henri Bergson despre durată şi simultaneitate.

Actul de naştere al cubismului este reprezentat de tabloul lui Pablo Picasso, "Domnişoarele din Avignon" (1907). Rigidităţii cubismului i se opune ***orfismul***[14], care acordă valoare muzicală fiecărei culori, urmând să trezească în privitor prin vibraţie şi ritm, sentimentul armoniei generate de lumină şi culoare, aşa cum altădată, Rimbaud voia să acorde fiecărei litere din poemele sale, încărcătură simbolică. Tot ca o revoltă împotriva cubismului, pe care îl acuza că are "viziune statică", se structurează ***futurismul,*** curent al cărui manifest a fost publicat de F.T. Marinetti la 20 februarie 1909 în ziarul parizian "Le Figaro": "Noi afirmăm că măreţia lumii s-a îmbogăţit cu o frumuseţe nouă: frumuseţea vitezei"; bazat pe "civilizaţia maşinii", futurismul se înverşunează împotriva modelelor morale şi artistice ale trecutului, "aruncând o punte spre viitor"(9).

În realitate însă, futurismul şi cubismul sunt complementare: cubismul arată simultan forma în toate componentele sale, iar futurismul urmăreşte să surprindă simultan mişcarea, tot în complexitatea

---

[11] Este de la sine înţeles că nu se poate realiza o delimitare strictă între arta de avangardă figurativă şi arta abstractă sub aspectul personalităţilor, pentru că majoritatea pictorilor reunesc în opera lor perioade de expresie figurativă şi non-figurativă (de ex.: Piet Mondrian, Kazimir Malevici etc.)

[12] Criticul Louis Vauxcelles i-a numit "les fauves".

[13] "tranchilizant cerebral pentru omul de astăzi" (7).

[14] Numele a fost dat de Guillaume Apollinaire, făcând aluzie la culegerea sa de versuri, intitulată *La Suite d'Orphée*.

componentelor sale. Cele două forme de energie, spaţiul şi timpul, sunt un continuum în fizica modernă. Mutarea accentului de la impresie la expresie, adică relevarea universului interior, cu toată încărcătura sa de tragism, accentuată de spiritualitatea nordică şi de sufletul slav în contradicţie cu tendinţele solare ale spiritului mediteranean, totul evoluând în condiţiile dramelor colective sau/şi individuale (cele două războaie mondiale), sunt relevate în ***expresionism***.

Adepţii mişcării considerau că *"este necesar să extragă din viaţă inspiraţia creatoare"* şi că "opera de artă se naşte din transpunerea totală a ideii personale în lucrare". Jean Leymarie îl caracteriza astfel: "Considerat în termeni foarte stricţi, expresionismul se prezintă ca o fază actuală a romantismului prin afirmarea spiritului slav şi nordic, într-o lume tragică, apăsată de angoasa timpului nostru". Fiind o constantă spirituală, se poate identifica începând din arta preistorică, până în momentul actual, pe spaţii întinse (inclusiv Mexic, Europa, SUA), mergând până la transcrierea directă a stărilor sufleteşti existente în clipa de faţă, realizată prin caracterul grafic, prin pensulaţii, tuşe, asemenea unor seismograme, culminând în arta informală, în pictura gestuală a lui Jackson Pollock. Barbaria aparent fără ieşire a primului Război Mondial duce la strigătul de exasperare a artei care nu se poate salva singură, aşa cum nici civilizaţia nu poate: la 6 octombrie 1916, la Zürich, în *Cabaret du Voltaire* ia naştere mişcarea ***Dada,*** care cheamă iraţionalul să pună capăt iraţionalului. Nu întâmplător, în apartamentul alăturat, Lenin, total dispreţuitor faţă de astfel de artă, la fel cum aveau sa fie si nazistii[15], îşi scria lucrările pe care avea să le semneze cu sânge: nu al său, ci al propriului popor şi al altor popoare. O "chemare la ordine"(potrivit expresiei lui Picasso) avea să vină din partea ***purismului***, variantă a cubismului, iniţiat şi reprezentat de Amédée Ozenfant (pictor) şi Charles-Edouard Jeanneret (*Le Corbusier,* architect).

Manifestul purismului menţionează că: purismul nu intenţionează să fie o artă ştiinţifică, ceea ce ar fi un nonsens. Dată fiind ierarhia care există în arte (arta decorativă – la baza, iar în vârf: figura umană), cubismul reprezintă o artă decorativă a ornamentismului romantic; arta constă în concepţie, iar tehnica nu este decât o unealtă umilă în slujba concepţiei; reîntoarcerea la natură nu înseamnă a o copia; în artă este permis orice grad de libertate, cu excepţia neclarităţii. Purismul pune accent pe secţiunea de aur, pe claritatea expresiei, folosind culori pure şi

---

[15] -aceştia, într-o razie efectuată în 1930 la Bauhaus (Weimar),unde Wassily Kandinsky era profesor, au confiscat primele sale trei "Compozitii" şi, sub titlul de "artă degenerată" le-au distrus, împreună cu tablouri ale lui Paul Klee, Franz Marc şi ale altor artişti moderni.

forme geometrice inspirate din lumea maşinilor moderne şi devenind astfel, o variantă a cubismului. În căutarea libertăţii totale de expresie, dar – spre deosebire de mişcarea Dada – căutând să fie formulat ca o doctrină - se înscrie ***suprarealismul***, considerat(7) cel mai important curent de avangardă din perioada interbelică. Numele i-a fost dat de André Breton, în memoria lui Guillaume Apollinaire, care murise de curând – ca referire la stările de extaz pe care le avea adesea poetul. De altfel, termenul de "suprarealism" a fost utilizat pentru prima dată de Apollinaire, în piesa numita *Les mammelles de Tirésias,* pe care a intitulat-o "dramă suprarealistă". În 1924, André Breton, în Primul său manifest al suprarealismului, susține că adevărul și arta se află "în realitatea superioară a anumitor forme de asociație" bazate pe atotputernicia visului, pe "jocul dezinteresat al gândirii" eliberate de constrângeri.

Mişcarea se extinde în medii artistice diferite, dar cunoaşte convulsii interne datorită concepţiilor social-politice diferite („stalinişti" şi „trotzkyşti")(15). În 1929, la data de 15 decembrie, Breton publică *Al doilea manifest al suprarealismului*, în care încerca să stabilească incidența dialectică între vis și acțiunea socială, între activitatea poetică, psihanaliză și actul revoluționar, iar în 1933 se rupe total de comunism considerându-se reprezentantul autentic al suprarealismului "pur" (la care vor adera, între alții, René Char, Luis Buňuel, Salvador Dali). Al treilea manifest al suprarealismului avea să fie publicat în Mexic, în 1938, unde André Breton, împreună cu Leon Trotzky întemeiase „Federaţia Internaţională a artei independente". André Breton avea să se întoarcă în Franţa în 1946, dar suprarealismul avea să se stingă pe încetul. „Prin negarea distincției dintre existent, virtual, potențial și neexistent și printr-o abandonare totală față de ‚automatismul psihic pur', singurul capabil să determine acest punct al spiritului în care viața și moartea, realul și imaginarul, comunicabilul și necomunicabilul, înaltul și adâncul, încetează de a mai fi simțite în chip contradictoriu" (15), reprezentanţii suprarealismului urmăreau „recuperarera totală a forţei noastre psihice".

b.2.*-Arta abstractă.* Mergând mai departe pe linia mişcărilor de avangardă antitradiţionaliste, antiacademice, antinaturiste, arta abstractă continuă şi dezvoltă direcţiile anunţate de cubism, futurism, orfism: arta se concentrează asupra formei, culorii, compoziţiei. Cele două tendinţe decisive pe care Wassily Kandinsky(1866-1944) le înfăţişase în pictura intitulată *Linie albă* continuă şi astăzi: pe de o parte lirismul spontan, pe de altă parte „abstracţia geometrică" întemeiată pe formele geometrice de bază. Influenţat de teosofie, pe fondul unei profunde trăiri religioase

creştin-ortodoxe, pentru el arta înseamnă „rostirea Tainei prin taină”. În 1930, Theo Van Doesburg, fondatorul revistei *De Stijl*, din grupul căreia făcea parte şi Piet Mondrian, introduce termenul de *artă concretă*, părându-i-se absurd să numească *abstractă* o creație artistică care are o existență reală, dar care nu va reuși să înlocuiască, totuși, termenul consacrat deja prin utilizare de catre public și teoreticienii artei.

În căutarea exprimării sensibilităţii proprii se înscrie ***suprematismul*** promovat de Kazimir Malevici; după perioada de debut, cu pictură figurativă, trece printr-o perioadă cubo-futuristă, pentru ca mai apoi să renunţe la orice reprezentare a obiectelor, pentru a-şi mărturisi în forme geometrice şi culori pure “sensibilitatea degajată de orice aluzie la lumea vizibilă”. El proclamă "supremația creației pure în artele plastice" și de aici provine numele noului curent.(14) Formele sunt bidimensionale (Malevici preferă pătratul, care este o formă elaborată ştiinţific şi din care derivă toate celelalte), culorile sunt pure (alb pentru fond, negru pentru figura de bază şi în rest – culori primare în stare pură), iar spaţiul este stratificat, depăşind reprezentarea în trei dimensiuni. Formele se creează în acest spaţiu multidimensional, iar pictura tinde să surprindă un moment din acest fenomen de geneză a "conștiinței cosmice" (P.D.Uspenski): "Pictura mea nu aparține numai Pământului, Pamântul a rămas în urmă ca o casă devorată de viermi" afirma Kazimir Malevici, în perioada suprematistă, pentru ca în ultimii ani ai vieţii să revină la pictura figurativă.[16] Ca o reactie la suprematism, inspirându-se însă din acesta şi din futurismul rusesc, apare ***constructivismul***, care urmăreşte să şteargă graniţele între muncă şi artă, armonizând arta cu producţia industrială şi lunecând în consumerism. Apariţia ***neoplasticismului*** şi a ***expresionismului abstract*** reprezintă, poate, atingerea idealului dintotdeauna a raţiunii şi sensibilităţii umane : marea Cunoaştere a omului şi universului, figurată pictural în limbaj matematic.

Marea Cunoaştere

Guillaume Apollinaire afirma că “*geometria este cuprinsă în artele plastice aşa cum gramatica se cuprinde în arta scrisului*.” Urmărind geneza curentelor avangardiste se poate observa căutarea asiduă, uneori cu accente tragice, mergând până la paroxisme psihice, a esenţei realităţii.

[16] -evoluţia sa se aseamănă cu “drumul spre iluminare” din filosofia extrem-orientală: la început vezi muntele ca munte, norii ca nori, arborii ca arbori – apoi nu mai vezi nici muntele, nici norii, nici arborii pentru ca în cele din urmă să vezi muntele ca munte, norii ca nori şi arborii ca arbori – în esenţa lor.

Progresiv se renunţă la limbajul figurativ pentru a se ajunge la formele, culorile , spatiul şi timpul pur. Exprimarea realităţii în limbajul geometriei neeuclidiene (a "ştiinţei nonlinearităţii") este evidentă în special la Jackson Pollock ("pictura gestuală"), Barnett Newman ("abstracţia cromatică") şi Piet Mondrian ("neoplasticism").

Jackson Pollock (1912-1956), pictează nu stând în faţa pânzei aşezată pe şevalet, ci prin tehnica de "picurare" (*dripping*), rotindu-se în jurul pânzei aşezată pe podea, cu o pensulă sau o cutie cu vopsea, găurită. "Pe jos... mă simt mai bine", spunea el, "mă simt mai aproape de tablou, mă simt mai mult decât o simplă parte din el, pentru că astfel pot literalmente să fiu în tablou". Rezultatul este aparent un haos de culori, de negru şi alb, de roşu, brun, orange, un haos de linii şi pete – dar care, surprinzător, linişteşte şi plac privitorului. El s-a stins din viaţă în 1956. Abia în 1975 matematicianul Benoît Mandelbrot avea să descrie fractalii ca formă geometrică aplicabilă prin excelenţă structurilor naturii (arbori, munţi, coasta maritimă, nouri, cursuri de apă etc.). În plus, fractalii închid într-un contur finit o dimensiune infinită, cu trimitere filosofică directă la relaţia cosmos/univers. Jackson Pollock picta aşa cum simţea – or fractalii explică în acelaşi timp fiziologia creierului, fiziologia percepţiei, procesele cognitive, iar astăzi se vorbeste şi de o „psihologie fractală"(6).

Metoda *dripping* sau, cum a fost numită de H. Rosenberg, „pictura gestuală" a lui Jackson Pollock surprinde în plus, emoţia clipei, eliberată de orice îngrădire conştientă prezentă sau rememorată. Arta lui deschide orizontul infinit al universului în conturul finit al cosmosului, iar sub aspect temporal realizează inserţia în „clipa prezentă" asemenea unuia din paradoxurile lui Zenon. El creează accesul la atemporalitatea divină, dar totodată face vizibilă şi mişcarea timpului. Percepută astfel, pictura lui Jackson Pollock prezintă spaţiul în aparentul paradox finit/infinit şi timpul din perspectiva imanenţei şi transcendenţei divine. Aceasta este posibil fiindcă înainte de toate, omul se reprezintă pe sine, în esenţa sa divină. Şi faptul că tablourile lui figurează fractali, o demonstrează experienţa unui grup de tineri care, mergând la munte în vacanţă, au aşezat o hârtie de desen sub un catarg de barcă, cu pânză, de care au legat succesiv cutii cu vopsea, găurite, lăsând-o în bătaia vântului. A doua zi dimineaţa obţinuseră...o copie fidelă a unuia din tablourile lui Pollock, fiindcă mişcarea vântului are, evident, caracter fractal.

Nici Barnett Newman (1905-1970) nu a avut cunoştinţă de geometria fractală dar invitaţia la meditaţie din pictura sa, inspirată din filosofia extrem-orientală (budismul zen) deschide calea spre teoria

sistemelor complexe[17]. Pictura sa este percepută imediat : nu există nici un detaliu, ci doar câmpuri de culoare pură, în general culori primare – ca în celebrul „Who's afraid of Red, Yellow and Blue? IV[18]“(1969-1970, Staatliche Museen, Berlin). „Tablourile mele“, spune Newman, „nu sunt o mânuire a spaţiului, ele nu sunt legate de o reprezentare picturală, ci de o senzaţie temporală“(2). Iar timpul este o „întoarcere în Eden“: „What is the explanation of the seemingly insane drive of man to be painter and poet if it is not an act of defiance against man's fall and an assertion that he return to the Garden of Eden? For the artists are the first men”[19] spunea Newman (3). Numai că, intuind fenomenul de histeresis[20], şi consecinţa acestuia - că nu te poţi niciodată întoarce mergând pe propriile urme, alege întoarcerea la conştiinţa de sine prin trezirea acesteia. Iar trezirea conştiinţei se face într-un moment anume, într-o clipă de puritate, desprinsă şi separată de temporalitate tocmai prin inserţia sa într-un continuum temporo-spaţial al culorilor pure: “Un tablou de Newman...vrea să fie însăşi clipa care se desfăşoară. Un tablou de Newman este un înger. Nu vesteşte nimic, ci este el însuşi Buna Vestire“(J.-F. Lyotard)(2). Iar clipa aceasta de har deschide perspectiva asupra infinitului.

Un alt fel de perspectivă asupra infinitului o deschid tablourile lui Piet Mondrian[21] (1872-1944). Pornind de la premiza neoplasticismului „dezbrăcaţi natura de formele ei şi veţi avea spiritul său“, pictorul trece de la reprezentarea figurativă (de ex. „Moară în lumina soarelui“) la geometria pură. Lucrurile se petrec ca şi cum esenţa este acoperită de un văl (vălul maya), sau de acel „văl“ care „a acoperit ochii lui Ra şi astfel a luat naştere lumea“ Egiptului antic, sau de prăpastia şi vălurile succesive care, în arborele sephirotic, despart Divinul de lumea creată. Pictorul „îndepărtează“ progresiv vălurile iluziei, atingând astfel esenţa. Picturile reprezentând arbori sunt în mod deosebit sugestive („Copacul roşu“-„Copacul cenuşiu“-„Copaci“), exprimând trecerea de la post-impresionism la cubism, iar apoi, prin „Compoziţie nr. 2“ la neoplasticism, după care

---

[17] Edward Lorenz, savantul care a formulat această teorie, afirma: "Un fenomen care pare a se desfășura la întâmplare, are de fapt un element de regularitate ce ar putea fi descris matematic." Altfel spus, există o ordine ascunsă în orice evoluție aparent haotică a oricărui sistem dinamic complex.

[18] “Cui îi este teamă de Roşu, Galben şi Albastru? IV”

[19] “Care este oare explicaţia impulsului aparent nesănătos de a fi pictor sau poet, dacă nu un act de sfidare împotriva căderii omului şi afirmarea întoarcerii sale în Grădina Edenului ? Fiindcă artiştii sunt primii oameni”(12)

[20] Histerezisul (în limba greaca υστέρησις *hysterēsis*, rămînere în urmă) este fenomenul prin care starea unui sistem indusă de o anumită cauză nu depinde numai de mărimea cauzei respective ci și de stările anterioare prin care a trecut sistemul; este constatat în fizică, economie, psihologie etc. (13)

[21] Pieter Cornelis Mondriaan, 7 martie 1872–1 februarie 1944

pictorul recurge în exclusivitate la reprezentarea unor patrulatere de diferite dimensiuni şi culori, evitând întotdeauna culoarea verde. Patrulaterele sunt separate prin linii negre, întretăiate întotdeauna în unghi drept şi poziţionate pe sistemul de axe vertical/orizontal. De la diferitele nuanţe ale culorilor primare în primele compoziţii, se restrânge la culorile primare pure. În evoluţia sa se observă deopotrivă, apelul la geometria fractală (în reprezentarea copacilor) pe care, evident, nu avea cum să o cunoască, dar şi deschiderea spre teoria sistemelor complexe („teoria haosului"), care avea să fie formulată de Edward Lorenz în 1960, la 12 ani de la moartea artistului. Spaţiul rectangular din compoziţiile sale vizează infinitul prin teorema „dreptunghiului crescând", definit astfel de Matila Ghyka: „plecând de la orice dreptunghi iniţial, chiar un dreptunghi infinit plat, compus dintr-un simplu segment de dreaptă şi juxtapunând indefinit un pătrat pe latura mare a dreptunghiurilor succesiv obţinute, se produce un dreptunghi crescând, al cărui modul tinde foarte rapid spre infinit"(1).

De altfel, într-o scrisoare adresată lui H. Bremmer în 1914, pictorul îşi exprima dorinţa de a merge cât se poate de mult în abstract, pentru a atinge „fundaţia lucrurilor". Arta lui Mondrian a fost întotdeauna strâns legată de studiile sale spirituale și filosofice. Începând din 1908, el devenise interesat de mișcarea teosofică lansată de Helena Petrovna Blavatsky, autoare de succes (uneori controversată) şi posedând calităţi parapsihologice. Helena Petrovna Blavatsky considera că este posibil să se obțină o cunoaștere mai profundă decât aceea obținută prin formele vizibile ale naturii, iar Mondrian a urmat drumul sugerat de teosofie în căutarea cunoaşterii spirituale.

Concluzie

Ştiinţa nonlinearităţii şi implicit geometria neeuclidiană, cu teoria sistemelor complexe şi a ordonării haosului, pare în momentul actual să deschidă calea cunoaşterii totale şi unitare a omului ca raţiune şi sensibilitate, deopotrivă prin artă şi stiinţă, tocmai fiindcă merge la esenţe – relevând astfel Sinele suprem, unul şi acelaşi în corp şi în cosmos. Dacă a avea intuiţia esenţei e relativ uşor, a ajunge s-o demonstrezi, e cu totul altceva. De fapt, „ne plac fractalii, fiindcă suntem alcătuiţi din ei, dar dacă nu-i înţelegem, nici o problemă. Se întâmplă. Cine poate vreodată să se înţeleagă pe sine ?!"(10)

TABEL 1: *principalele curente ale mişcărilor de avangardă din sec. XX*

Numele curentului	Anul apariţiei	Caracteristici	Principalii reprezentanţi	Evoluţia lor
1.-ARTA FIGURATIVĂ				
Fauvism	1905	Stil simplificat de pictura, fără preocupare de volume sau de varietatea de culori; culorile sunt pure, în juxtapoziţii adesea violente.	Georges Braque(GB) Raoul Dufy(RD) André Derain(AD) Maurice Vlamink(MV) Henri Matisse(HM)	-GB:Cubism -RD: ilustrator al vieţii mondene; -AD: îşi caută calea -MV: Expresionism -HM: rămâne la fauvism
Cubism	1907	"Recompunerea formei" "dizolvată" de impresionism, folosind simultaneitatea în considerarea formei; efort de cunoaştere metodică a lumii.	Pablo Picasso Georges Braque Juan Gris Fernand Léger	
Orfism (sin.: "Simultanei" "Sincronism")	1910-1913	Antagonist al cubismului, pe care îl acuză de rigiditate. Accentul cade pe valoarea vizuală a culorilor: lectura imaginii trebuie făcută ca o compoziţie muzicală.	Robert Delaunay Sonia Delauney-Terk	
Futurism	1909 "Manifes-tul"	Antagonist al cubismului, căruia îi reproşează aspectul static. Futurismul exprimă dinamismul realităţii. Cubismul surprinde forma în spatiu, futurismul – în timp.	F.T.Marinetti Giacomo Balla Marcel Duchamp Gino Severini Umberto Boccioni	
Expresionism	**1.**:1885-1900: fondatorii **2.**dezvolta-re: Die Brücke 1905-1913, Der Blaue Reiter 1911-1914; **3.**-"Cobra"	"Strigătul omului solitar": eliberarea universului interior prin accente puternice de culoare, semne grafice/picturale asemenea unor "seismograme".	Fondatorii: Daumier, Van Gogh, Munch, Toulouse-Lautrec,Gauguin,Ensor, Nolde, Hodler; -Kokoschka, Modigliani, Rouault, Chagall etc.	-arta informală, culminând în pictura gestuală (Pollock).

	1948- 1951;			
Dadaism	6 oct.1916 Zürich Tristan Tzara	-iraţionalitate deliberată, respingerea standardelor de orice fel; protest împotriva barbariei Războiului I mondial: arta nu se poate salva pe sine, după cum nici civilizaţia nu poate.	Marcel Duchamp Jean Arp F.-M.M. Picabia etc.	-mişcarea s-a stins după al II-lea RM; -Iunie-august 2002: "neo-dadaişti"
Purism	1918- 1925 1918: *Après le Coubisme;* 1925: *La peinture moderne*	Variantă a cubismului: forme geometrice de bază şi culori pure, inspirate de prezenţa maşinilor; accentul cade pe secţiunea de aur –proporţiile pure.	-Amédée Ozenfant (pictor) -Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier, architect)	
Suprarealism	-1917: Guillaume Apollinaire -1924: André Breton (AB): *Manifestul suprarealis-mului*	AB: „Automatism psihic prin care își propune să exprime, fie verbal, fie în scris, fie în orice alt chip, funcționarea reală a gândirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale"	Salvador Dalí Joan Miró Yves Tanguy Victor Brauner René Magritte Giorgio De Chirico Max Ernst F.-M. M. Picabia etc.	

2.-ARTA ABSTRACTĂ				
Arta abstractă (A.A.)	-1908: Henri Rovel articol: *Les lois d'harmonie de la peinture et de la musique sont les mêmes*; -1911: W.Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst* ; -1917:rev. *De Stijl* -1928: Berlin: expozitia de A.A -1932: Franța, grupul *Abstraction-Création*; -1937: asociația *American Abstract*	-reacţie împotriva academismu-lui, naturalismu-lui şi artei figurative în general; exprimă raţiunea şi sensibilitatea umană în formă pură.	-Wassily Kandinsky; -Paul Klee: expresionim +suprarealism +cubism -diferite curente: construct ivism neoplasti cism, supremat ism, taşism, arta	-Paul Klee: conferinţele sale despre artă sunt comp. ca importanţă pentru arta modernă cu tratatul despre pictură al lui Leonardo da Vinci pentru Renaştere: "arta nu reproduce vizibilul, ci face vizibil."

	Artists -1946: Paris-primul Salon de A.A. -1947: Jackson Pollock-„dripping”: act creator în acţiune; -1948:asoc. din NY *Subjects of the Artists*; -1949: Michel Seuphor:*L'art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres.*		informală, arta gestuală etc.	
Suprematism	1914-1915	-“supremaţia sensibilităţii pure în artele plastice” (Malevici); forme geometrice, culori pure, spaţiu pluridimensio-nal.	Kazimir Malevici	-stilul pătrunde în vestul Europei: El Lissitzky: Germania, 1922; -De Stijl; Bauhaus;
Constructivism	Rusia, dupa 1917	Futurism + suprematism	Kazimir Malevici Al.Rodchenko El Lissitzky Marc Chagall	-K.M. revine la pictura figurativă în ultimii ani ai vieţii
Neoplasticism	Olanda, 1917; Manifestul neoplasticist:1920, publicat de Piet Mondrian	-folosirea exclusivă a unghiului drept şi a culorilor primare pure: albastru, galben, rosu si alb-negru pentru exprimarea idealului de armonie şi ordine spirituală.	Piet Mondrian şi grupul din jurul revistei *De Stijl*, fondata de pictorul Theo van Doesburg în 1917.	
Expresionism abstract	1919-1970	-exprimă spontan gândurile şi sentimentele, în forme abstracte şi culori variate;	-5 faze (prima generaţie; abstracţia gestuală, cromatică, post-picturală, geometrică) -şi 2 curente principale: pictura gestuală şi abstracţia cromatică.	-Jackson Pollock :pictura gestuală; -Barnett Newman : unificare culoare - forma= abstr.cromatică

Bibliografie

1.Boiron, Marcel in G. Popa *Semnificaţiile spaţiului în pictură*. Bucureşti,Ed. Meridiane, 1973.

2.Debicki Jecek et al. *Istoria artei* Enciclopedia RAO. Slovacia, 1998,

3.Hess , Barbara *Abstract Expressionism*. Ed.Taschen, 2005

4.Hilgemeier, Mario*: One metaphor fits all: a fractal voyage with Conway's audioactive decay.* In: *Fractal Horizons: the future use of fractals*. Ed. Clifford A. Pickover, New York, 1966

5.Mandelbrot, Benoît. *The Fractal Geometry of Nature*. New York. Ed. W. H. Freeman,1983

6.Marks-Tarlow, Terry *Fractal Dynamics of the Psyche* in http://www.goertzel.org/dynapsyc/2002/FractalPsyche.htm

7.Pischel, Gina *A world history of art*. Guild Publishing, London, 1976

8.Popescu, Mircea (Coordon.): *Dicţionar de Artă. Forme, tehnici, stiluri artistice*. Bucureşti, Ed. Meridiane, 1995.

9.Prut, Constantin *Dicţionar de Artă Modernă,* București, Ed. Albatros, 1982

10.Smith, Homer Computer Engineer, Art Matrix in http://www.goertzel.org/dynapsyc/2002/FractalPsyche.htm

11. Taylor, Richard et al. *Fractals: A Resonance between Art and Nature* inhttp://pages.uoregon.edu/msiuo/taylor/human_response/Response(Springe).pdf

12. http://en.wikipedia.org/wiki/Barnett_Newman

13.http://ro.wikipedia.org/wiki/Histerezis

14.http://ro.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevici

15.http://ro.wikipedia.org/wiki/Suprarealism

16.http://stiintasitehnica.com/stiinta/geometria-universului

17.http://www.citate-celebre-cogito.ro/de-ce-sunt-incompatibile-teoria-relativitatii-generale-si-mecanica-cuantica/

Dimensiuni ale evoluției conștiinței prin artă

Dimensions of consciousness evolution through art

Marinela Rusu[1]

Abstract

Art is one of the most important dimensions in historical evolution, in the emergence and shaping societies. Artistic creation has defined along ages the ethnic, psychosocial profile of nations but also reflects the fundamental issues concerning economic and cultural development.

Art contributed to the awakening of consciousness and to the raising of social integration level. Great works of art have problematized historical themes, conflicts and triumphs, successes and disappointments of history. "Journal of Happiness" by Steinhardt, the poem "Epigones" by M. Eminescu, "Guernica" by Picasso, "Freedom" by Delacroix or Trajan's Column in Rome are just a few examples illustrating the role of art in cultural shaping and development of individual and social consciousness.

Sometimes art has served political regimes as a mean of manipulation and is still a sign associated with power, wealth and fame. This paper presents data on the evolution of the concept of beauty and the main currents of art throughout history.

The process of creation and reception of art are essential cultural elements in understanding the role of art in society and its contribution to

[1] cercet. șt . pr., grd. II, dr., Academia Română, Filiala Iași, Institutul de Cercetări Economice şi Sociale “Gh.Zane”, România.

the evolution of human consciousness. "Art, wrote Jung, intuitively detects changes that will take place in the collective unconscious." Also, art offers a perceptive access to basic archetypes that define our deep self and personality.

Keywords: art, society, consciousness, evolution.

Introducere

Arta deține un rol cu totul special în evoluția societăților, a culturii și, implicit, în modelarea umanității. În unele societăți non-Occidentale, dar și în unele culturi occidentale există o utilizare a artei ca mijloc de terapie, ca element component al practicilor spirituale sau al învățării. Expresia artistică, combinată cu învățarea și alte practici cognitive sau spirituale, transformative, pot servi ca mijloace pentru evoluția conștiinței și ne ajută să depășim criza globală actuală în mod pacifist și evolutiv.

Krippner (Saybrook Residential Conference, June 18, 1997) definește arta ca fiind ”procesul deliberat, disciplinat de a portretiza/experimenta, folosind mijloace media, mișcarea, și/sau limbajul, într-un mod în care individul și/sau grupul îl consideră satisfăcător din punct de vedere estetic, satisfăcător în formă sau ordine.” Conform acestei definiții, arta servește unui scop, implicând voința conștientă prin folosirea mediei, mișcării sau limbajului, într-o manieră considerată frumoasă ori plină de înțeles (sens).

1.Arta și evoluția socio-culturală. Noțiunea occidentală de ”artă”

Arta este un construct european. Cuvântul artă apare la popoarele indo-europene *artwich*, care însemna a pune lucrurile împreună, a reuni. Acest fapt implică anumite abilități, de unde și latinul *ars*, abilitate. Cuvântul de bază *art* a produs mai apoi vechiul cuvânt francez art, sursă pentru cuvântul englez *art* (Ayto, 1990, p. 37).

Pentru grecii antici estetica reprezenta studiul percepției prin intermediul simțurilor. Discuții espre frumos au fost mai mereu prezentate în istoria filosofiei dar ele au fost, până în perioada modernă, legate de etică, logică sau epistemologie și ontologie (Flew, 1979, p. 6). De exemplu, conceptul de Frumos, în vechea Grecie nu era clar separat de cel de Bine și Folositor (Escobar, 1985, p. 22).

La jumătatea secolului al-XVIII-lea, filosoful Baumgarten a stabilit

relația dintre estetică și frumos, între artă și natură. Acesta a reprezentat începutul esteticii ca ramură distinctă a filosofiei, ce a fost ulterior consolidată de Kant. În viziunea lui Kant, judecata estetică era diferită de judecata teoretică și practică odată ce ”este efectuată în întregime subiectiv, numai în referință la subiectul însuși” (Flew, 1979, p. 6).

Astfel, estetica a devenit ”studiul filosofic al artei și de asemenea, al naturii, în așa măsură încât, ajungem să avem aceeași atitudine față de ea, așa cum avem față de artă” (Bullock, 1977, p. 10).

Concepția modernă din Occident, despre artă, implică un stil de percepție preocupat de calitățile experienței contemplative însăși, ce nu are nimic de-a face cu informația faptică dobândită prin percepție și nici cu utilitatea acesteia” (Bullock, 1977, p. 46). Această linie de gândire conduce la viziunea esteticianistă asupra artei care afirmă că o operă de artă nu ar trebui judecată după criterii strict estetice și că valoarea ei nu este corelată cu funcția sa morală, socială, religioasă sau politică (Bullock, 1977, p. 105). Această separare a oricărei forme de artă de contextul său istoric și social-cultural, în secolul al-XVIII-lea, este congruentă cu viziunea newtoniană asupra lumii. Și, așa cum viziunea noastră actuală asupra lumii are încă la bază paradigma mecanicistă și reducționistă, viziunea esteticianismului continuă să domine înțelegerea noastră asupra artei.

În contrast cu această noțiune vestică asupra artei, culturile străvechi și cele tradiționale contemporane integrează expresia artistică în viața lor. Arta face parte din activitățile spirituale și comunitare și tocmai de aceea, dețin un rol central în funcționarea culturilor proprii. De exemplu, în Mesoamerica precolumbiană, nu exista ”arta de dragul artei”: arta, ca disciplină și activitate separată nu fusese încă elaborată social. În loc de aceasta, creativitatea nativilor care au locuit America centrală și S-C Mexico și-au pus talentele în folosul credințelor lor religioase” (Krippner, n.d., p.94). Chiar și în dezvoltarea culturii vest-Europene, arta a fost integrată în multe fațele ale existenței. Așa cum am menționat mai sus, în timpul Greciei antice, frumosul, binele și utilul se regăseau împreună. În timpul Renașterii granițele între discipline erau neclare; un exemplu de acest gen este Leonardo Da Vinci, care a avut contribuții esențiale în artă și știință, deopotrivă, prin cercetările sale privind cunoașterea și frumusețea (Tarnas, 1991, p. 230).

Timpul separației însă, a venit și el: știința modernă a preluat conducerea lumii obiective iar arta romantică a rămas să exploreze domeniul subiectivului; spiritualul, imaginativul și emoționalul, devin fără importanță pentru lumea ”reală” (Tarnas, 1991, pp. 375-376).

2. Arta din perspectivă evoluționistă.

Evoluția nu este un proces al dezvoltărilor graduale. Procesul evoluționist al sistemelor, departe de echilibrul termodinamic sau chimic, este compus din perioade de stabilitate și, când această stabilitate nu mai poate fi menținută, sistemmul intră într-o perioadă de turbulență – sau bifurcație – când transcende la un nivel mai înalt de organizare, de complexitate structurală de dinamism și autonomie (Laszlo, 1996). Aplicat societății, stadiile majore de evoluție pot fi cu greu subliniate ca fiind de vânător-culegător, agrar pastoral, feudal-preindustrial, industrial și post-industrial.

Fiecare dintre aceste stadii au fost precedate de o bifurcație, de obicei, declanșată de evoluția tehnologică (Laszlo, 1996, p. 109), printre mulți alți factori, de origine politică, socială, religioasă, filosofici sau artistici. Durata fiecărui stadiu de evoluție a fost mereu descrescătoare. Rata schimbării a fost mereu mai accelerată iar schimbările, la toate nivelurile, au devenit din ce în ce mai drastice. În timp ce societatea vânătorilor-culegătorilor a durat o jumătate de milion de ani, societatea post-industrială a durat 50 de ani (Banathy, 1996, p. 91) și din nou, ne regăsim la o altă bifurcație, unde instabilitatea este declanșată de practici nesustenabile și reducționiste ale secolului al-XX-lea.

Diferite manifestări ale artei au apărut în diferite stadii ale evoluției sociale iar apariția unor noi forme de artă corespund, de obicei, schimbărilor majore ale societății. Un exemplu în acest sens, îl reprezintă splendoarea artei în timpul Renașterii, care a constituit un salt cantitativ în evoluția culturală a Occidentului (Tarnas, 1991, p. 231). Dintr-un punct de vedere materialist, manifestările artistice pot fi considerate rezultatul evoluției istorice; astfel, putem percepe progresul uman în termenii realizărilor materiale, cum ar fi capodoperele artei. Dintr-un punct de vedere evoluționist, arta poate fi considerată o activitate umană având un rol important în evoluția sinergică a aspectelor, deopotrivă materiale dar și legate de conștiință ale existenței umane, în călătoria noastră evoluționistă. Dar chiar și așa, perspectiva materialistă asupra evoluției este semnificativă în evoluția societăților din Vest; viziunea evoluționistă poate oferi o nouă lentilă pentru interpretarea rolului artei în evoluția culturii europene.

Din acest punct de vedere, putem provoca o apreciere a artei ca mediu de reprezentare și comunicare a unor idei implicite într-o manieră creativă și uneori, non-verbală. Arta a fost amestecată adesea, cu ritualurile spirituale, practicile de vindecare, cu petrecerea timpului liber, afirmarea

colectivă și căutarea puterii… toate acestea interconectate cu aspectele socio-culturale, economice, politice, religioase, științifice și/sau psihologice ale indivizilor și grupurilor angajate în exprimarea artistică și a contextului lor care a promovat înaintarea civilizațiilor umane.

3. Arta funcțională sau ”arta de dragul artei”?

În trecut existau două teorii fundamentale care explicau rolul și importanța artelor (Treumann, 1993). Prima dintre ele susține că arta nu are nici un sens: este un simplu joc/distracție care oferă individului plăcere. Arta nu are alt scop decât plăcerea, distracția, așa că poate fi abandonată pentru oricare altă activitate care se dovedește mai satisfăcătoare, eficientă sau ca o folosire mai profitabilă a timpului liber. Cea de-a doua concepție asupra artei este definită ideologic: ”arta servește drept element conservativ pentru a justifica o ideologie și activitățile sale sociale… arta are importanță (sau devine periculoasă) doar pentru conservarea ideologiei pe care se bazează puterea politică (Treumann, 1993, p. 81-82). El oferă și o a treia concepție care sugerează că arta este una dintre cele mai importante activități umane implicate în formarea perspectivei asupra lumii. Astfel, arta reprezintă o activitate cognitivă, elementară, ce crează simboluri și face senzațiile accesibile. ”Câmpul ei de operare se află la extremitatea epistemologiei, unde nici un cuvânt, nici o categorie, nici un simbol rațional nu există dar în care, recunoașterea este simplu posibilă prin celelalte mijloace oferite de artă – ton, ritm, culoare, formă – lucrurile ce pot fi exprimate printre linii… Arta este cea care crează aceste forme - forme fără cuvinte - și totuși, care vorbesc” (Treumann, 1993, p. 82-83).

4.Evoluția artei în Occident. Rolul artei în contextul socio-cultural și implicațiile sale în evoluția socială.

a. **Paleolitic.** Pictura a avut în această perioadă funcția de supraviețuire prin facilitatarea aprovizionării cu vânat. Artistul era un magician ce promova ”succesul vânătorii”. Picturile din peșteri aveau o semnificație matematică, astrologică și mitologică. Simbolurile din aceste picturi se pot afla printre rădăcinile cele mai adânci ale alfabetului vechi european.
b. **Arta greacă clasică** avea drept scop glorificarea umanului, a omului, ca fiind creatura cea mai importantă din univers. Simboliza mândria grupurilor umane în orașele proprii, mărind

astfel sentimentul lor de coeziune. Prin artă erau reprezentate idealurile umane, fie ele educative, filosofice sau sociale. Grecii vechi nu făceau distincție în teoriile lor între etică și estetică, mai exact, între frumos și bine, ele fiind considerate la fel de importante și la fel de reprezentative în ansamblul personalității umane. Conceptul **kalokagathia,** exprimă, pentru educație și artă, idealul reunirii frumosului cu binele.

c. **Reprezentările egiptene** ale aspirațiilor și identității colective. Piramidele și sculpturile au servit unor scopuri economice, politice și religioase.

d. **Etapa Minoică-Miceniană** este o expresie a încântării, atât a femeii și bărbatului, deopotrivă. Este manifestarea unei societăți în parteneriat.

e. **Expresia bizantină** a caracterului interior și spiritual al creștinismului. Obiectele de artă devin obiecte de adorație.

f. **Renașterea** readuce în atenție operele vechilor greci și ale Romei antice, pe care le admiră și le reconsideră. Eliberarea artelor – într-o mare măsură - de religie. Apare o nouă atitudine de scepticism, auto-criticism și emancipare individuală. Ființele umane sunt apreciate ca oameni obișnuiți care au deopotrivă calități dar și slăbiciuni.

g. **Romantismul** respinge idealul de frumusețe pură. Arta trebuie să fie direct conectată la viață, trebuie să fie utilă, fie în susținerea nevoilor omului, fie în comunicarea sensurilor intelectuale. Restaurarea simplității, stilului direct și a naturalismului Evului mediu și anilor timpurii ai Renașterii.

h. **Realismul** readuce în prim plan semnificația socială a artei. Artistul devine empatic față de clasele sărace, neprivilegiate ale societății, refuzând totodată cosmetizarea practicată de școala romanticilor.

i. **Impresionismul.** Prima mișcare completă originală în pictură, în secolul al-XIX-lea are în centrul său ideea că impresiile imediate ale simțurilor sunt cele mai importante iar mintea observatorului trebuie să completeze detaliile suplimentare. Explorarea unor noi căi de exprimare artistică, a noilor tehnici specific impresioniste (pointilismul, de exemplu).

j. **Postimpressionismul.** Exprimarea sensului ca fiind aspect fundamental al artei. Se afirmă că formele și metodele de exprimare nu sunt cele mai importante în artă.

k. **Cubismul. Respingerea ideilor convenționale ale meritului estetic.** Adoptă distorsiunea. Simbolizează haosul vieții moderne și sfidarea noțiunilor tradiționale de formă. Arta nu se referă la frumos.
l. **Futurismul.** Glorificarea mașinilor și a realizărilor științelor moderne. Mișcarea devine cea mai importantă temă a artei.
m. **Suprarealismul.** Expresia inconștientului, conținutul viselor și reacțiilor minții omenești. Se acordă o atenție redusă standardelor convenționale ale frumosului și formei.
n. **Expresionismul abstract.** Respinge aproape toate tradițiile trecutului. Inovația și experimentarea reprezintă aspecte fundamentale ale expresiei artistice.

Un artist bun este acela care exprimă nu doar o profundă înțelegere a epocii în care trăiește dar totodată, este capabil să intuiască și viitoare evoluții. Artistul este o persoană cu o conștiință integrală: el singur, percepe prezentul printr-o viziune completă și astfel, poate prevedea viitorul. Astfel, arta funcționează ca un mecanism primar de alarmă, pregătindu-ne pentru noile lovituri neașteptate ale tehnologiei” (Dudek, 1993, p.148). Artistul găsește, articulează și relaționează forme în experiența sa unificatoare asupra direcțiilor de evoluție a umanității. ”Abia după un timp, publicul digeră arta și o internalizează la acel nivel la care nimeni nu este conștient de stranietatea ei, gândirea rațională trezește și formează simboluri raționale care ne ajută să găsim explicații privind fenomenele, în termenii unui număr de comun acord, asupra așa-numitelor experiențe evidente, care se bazează chiar pe fosta activitate desfășurată de arte" (Treumann, 1993, p. 83).

Gândirea Occidentului contemporan, ce are încă la bază paradigma reducționistă și mecanicistă, crează opoziții imaginare (Wilden in Montuori, 1989, p. 190), cum ar fi de exemplu, femeie-bărbat, sine-altul, sicetate-natură ș.a.m.d. Opozițiile imaginare conduc la alegerea unui drum sau a altuia de a concepe lumea ca fiind fragmentată. Sistemele de gândire propun o abordare holistică și integrată, o ”deopotrivă”- ambele moduri de gândire, în care opozițiile imaginare sunt redefinite ca fiind aspecte complementare ale tuturor laturilor realității. În locul unor distincții dihotomice, sistemele de abordare percep continuum-uri. Cele două teorii de bază ale artei, prezentate de Treuman – arta ca un scop în sine și arta ca un mijloc pentru scopuri ideologice – pot fi interpretate ca două extreme ale unei opoziții imaginare: fie arta de dragul artei, fie arta ce servește scopurilor socio-politice. Teoria lui Treuman asupra artei poate fi

considerată un sistem ce definește rolul artei în istoria umanității. Această perspectivă asupra artei nu respinge ideea că un artist poate regăsi în activitățile artistice o experiență plăcută și care îl împlinește, valabilă în ea însăși. Nu respinge ideea că arta poate sprijini o anume ideologie. O astfel de concepție asupra artei poate include aceste două orientări și le poate transcende totodată. Arta este privită ca o activitate reflectivă ce comunică noi idei, ce contribuie la formarea perspectivelor asupra noii lumi, ceea ce, într-un fel sau altul, va afecta și viitorul.

În definiția artei, prezentată la început, arta este descrisă ca o activitate ce are un scop. Checkland (1993, p. 119) face distincția între sistemele teleologice/deliberate și cele care au un scop/finalitate (*purposive and purposeful*). Prin aplicare la artă, teleologic înseamnă că procesul și/ori produsul artei servesc unei funcții. Arta care are o finalitate implică o acțiune conștientă a artistului care crează ceva, cu un scop anume sau purtând un anume mesaj.

O privire de ansamblu a evoluției artelor occidentale ne arată câteva mișcări artistice importante și semnificația lor în contextul în care au apărut. Fiecare manifestare a artei, după cum am menționat anterior, a fost corelată cu momentul istoric în care a apărut și fiecare mișcare artistică, la rândul ei, a sădit semințele pentru noile moduri de expresie artistică.

Indiferent dacă criticii de artă susțin că arta "reală" ar trebui să fie artă în sine, sau dacă arta este văzută ca un instrument de putere socială, se pare că arta a constituit întotdeauna un scop. Cu toate acestea, arta nu a fost întotdeauna un scop: artiștii care caută doar plăcerea de a picta, scrisul sau de a performa, pot să nu caute nimic altceva, decât extaze ale momentului. Dimpotrivă, artistul care creează ceva pentru a comunica o condamnare, integrează în mod conștient arta în alte aspecte ale culturii. În cazul artei preistorice, putem afirma că picturi din peștera oamenilor de Cro-Magnon au avut o funcție de supraviețuire și au făcut posibilă evoluția umană. Putem spune că arta lor a fost un scop, deși nu vom ști aceasta cu exactitate, deoarece putem doar specula în legătură cu nivelul conștiinței lor. In alte cazuri, caracterul teleologic și finalitatea artei este clară. De exemplu, pictori realiști, precum Gustave Courbet și Honoré Daumier, au fost "profund conștienți de semnificația socială a operei de artă "(Burns, 1968, p.. 811) și lucrările lor au criticat nedreptățile politice și sociale ale secolului al-XIX-lea. Pe scurt, arta a fost întotdeauna un scop; ea a îndeplinit un rol de susținere în evoluția societăților umane, chiar dacă, acest rol nu a fost întotdeauna conștient sau conștientizat.

În alte culturi, arta ca atare, nu a fost construită social și, ceea ce noi numim *expresie artistică* este parte a unor ritualuri spirituale sau practici de vindecare. Doar privind prin lentile occidentale, procesele sau produsele activităților culturale pot fi considerate artă. Acesta este cazul, cu poezia Mariei Sabina. Ea a cântat versurile ei spontan, în timpul unei experiențe șamanice, și ele au fost înregistrate, traduse și publicate de Estrada (Krippner, n.d., p.. 95). Activitățile spirituale și de vindecare, pline de forme, culoare, ritm, și mișcare, au o funcție socială, în timp ce dimensiunea lor estetică este secundară. În arta occidentală întâlnim o abordare opusă: aspectele estetice sunt în prim-plan, iar funcția lor constituie fundalul, deși acest lucru, mai târziu este adesea negat.

5. Starea actuală. Arta de dragul artei sau arta funcțională.

Acestea sunt cele două noțiuni generale despre artă ce coexistă încă în vremurile noastre. Aprecierea artei în sine poate fi considerată ca o versiunea curentă "oficială" și este dominată de puterea de piață în lumea occidentală.

Arta occidentală nu a fost niciodată separată de economie. Stigliano (Saybrook, Conferința rezidentială, 20 iunie 1997), susține că, deopotrivă, cultura și creativitatea urmează drumul banilor. Amabile (în Montuori, 1989, p.183) susține că actul creației are nevoie de motivație intrinsecă, și că motivarea extrinsecă, inclusiv recompensa financiară - nu va conduce la o expresie creativă. O poziție de mijloc, în care artiștii sunt atât de motivați intrinsec dar caută în același timp și stabilitatea financiară, ar putea fi mult mai realistă.

De exemplu, mulți artiști renascentiști au lucrat sub patronajul familiei Medici din Florența, familia Sforza din Milano și a multor altor patroni ai educației, laici și ecleziastici (Burns, 1968, p. 395). Fără acest sprijin, ei nu ar fi putut produce capodoperele lor. Cu toate acestea, independent de interesul economic al artistului, societatea modernă pune semnul *egal* între valoarea estetică și prețul operei. "Lucrările de artă sunt tratate pentru Valoarea lor de prestigiu sau ca investiții "(E. Laszlo, 1994, p.85). Piața este o autoritate care determină dacă ceva este sau nu o piesă de artă și, în consecință, în cazul în care este demn de a fi expus, publicat sau performat.

Mai mult decât atât, cea mai mare parte a artei acestui secol, respingând toate convențiile anterioare și așteptările și reflectând asupra irațonalului și subiectivului, este "o artă inteligibilă, un dar mai puțin

esoteric "(Tarnas, 1991, p.. 391). Devine din ce în ce mai dificil pentru un artist, să fie considerat atât bun cât și popular. Oameni care apreciază și sprijină arta o fac din motive superficiale, legate de jocul de putere al societăților capitaliste. După cum spune E. Laszlo (1994), "oamenii vizitează galerii, muzee, merg la concerte și operă din motive irelevante, fiind parte din educația cuiva sau fiind o acțiune socială, potrivită" (p. 85).

Arta în societatea post-modernă este doar o altă parte din realitatea fragmentată, condusă de dominanta concepție materialistă. Deși exprimarea artistică potențială poate genera conexiune și sens, viziunea pe care o avem asupra lumii împiedică integrarea creativității în viețile noastre. Montuori (1989) exprimă acest punct de vedere în felul următor: ”estetica, în prezent, reprezintă un domeniu destul de rarefiat de "petrecere a timpului liber", în măsura în care Arta este separată de "realitate", o evadare sau, în unele cazuri, un memento brutal, foarte aproape de clasificarea lui Kant în domeniile moral, teoretic, și estetic. Arta **nu** este viață, în viziunea noastră asupra lumii, prin care vrem să spunem că ... creativitatea nu este integrată în existența noastră materialistă și logică, indiferent de cât de mult putem plăti pentru un Van Gogh. De fapt, tocmai această lipsă de frumusețe și conectare în viața noastră, ne face să prețuim aceste lucrări de artă izolate, atât de mult” (p. 182).

Danto (1986) și alții prezintă poziția cu care ne confruntăm la sfârșitul creării artei. Aceasta reprezintă aspectele materialiste și deconectate ale artei, arta care acceptă status quo-ul și arta accesibilă doar elitelor. E. Laszlo (1994) este de părere că: ”astfel de atitudini nu trebuie să fie prelungite într-o epocă în care mințile creatoare ale societății trebuie să se concentreze pe alegeri vitale și oportunități unice. La urma urmei, marea artă disciplinează imaginația, conduce la perspective noi asupra naturii umane și asupra naturii relațiilor sociale și oferă îndrumare în selectarea obiectivelor și ambițiilor "(p. 85).

6.Artă și viață

Deși punctul de vedere occidental asupra artei constituie perspectiva dominantă în vremurile noastre, culturile tradiționale păstrează integrarea exprimării estetice în alte aspecte ale vieții lor colective; dar chiar și în societățile industrializate, noi abordări artistice sunt în curs de cristalizare. Opinia "oficială" asupra artei nu include ceea ce se întâmplă cu oamenii obișnuiți din întreaga lume (Heinze, Saybrook Conferință Rezidentială, 21 iunie, 1997). Dansurile, pictura, poezia și alte modalități

de expresie nu sunt considerate artă, deoarece sunt integrate în viața de zi cu zi a oamenilor de rând și sunt create cu un scop situat în afara artei în sine.

Originile artei și vindecării sunt comune. Primul artist a fost primul vindecător: șamanul. La fel ca în culturile tradiționale (de exemplu, Huichols din centrul Mexicului) integrarea artei, vindecării și spiritualității este în curs de dezvoltare din nou, în societatea contemporană. Expresia artistică și căutările pentru atingerea unei bunăstări holistice se reunesc în Vindecarea prin Artă. Zausner (Saybrook, Conferința Rezidentială, 18 iunie 1997) a prezentat cazurile a două persoane care s-au angajat, prin mijlocirea picturii, într-un proces de recuperare, unul dintre ei pentru o boală de cancer iar celălalt cu o depresie. Gilliland (1982) exprimă puterea transformatoare a creativității artistice în procesul implicat într-un mod de viață sănătos, autentic și creativ.

În mod inconștient, Sinele se exprimă prin simboluri și prin limbajul imagistic, expunând problemele psihologice, care sunt expresii și simptome ale unor tulburări mai profunde, mai grave, precum și situații personale sau cotidiene care trebuie să fie observate și rezolvate. Întâlnirea vizuală și activă cu aceste simboluri și mituri pot scoate la iveală ceea ce a fost ascuns, reprimat, negat și refuzat. Noi perspective asupra unei realități profunde și adevăruri personale pot fi dezvăluite și utilizate pentru clarificare. Starea de bine și autenticitatea în viață pot fi atinse numai atunci când există un echilibru între corp, minte și spirit. Dincolo de punctul de vedere materialist și incoerent asupra artei, care predomină în societatea actuală, o practică holistică a artelor este în curs de dezvoltare ca un mijloc pentru a crea legătura și sensul care lipsesc din viețile noastre. Arta apare din nou, îndeplinind o funcție evolutivă: vindecarea suferințelor ce rezultă din separarea noastră de ceilalți și de natură, însoțindu-ne în călătoria noastră spirituală.

7.Artă și viitor

Dudek (1993, p.145) este de părere că "funcția artelor noi a fost întotdeauna aceea de a elibera umanitatea de constrângeri și de convenții dar și de o tradiție depășită.... Artele noi flexează mintea și obligă la inventarea unui nou vocabular, așa cum fac și noile descoperiri din domeniul științei." El susține că arta din secolul XX reflectă o înaltă conștiință a unor oameni creativi iar pictura lor, sculptura, dansul, poezia, muzica și literatura oglindesc ceea ce ei văd: o lume alienantă și

dezumanizantă și distrugerea iminentă a civilizației și planetei noastre" (p. 146).

Arta se numără printre activitățile umane, prin care indivizii vor continua crearea lumii. Arta este diferită de știință, deoarece aceasta din urmă este interesată de ceea ce lucrurile sunt și cum funcționează (Simon în Banathy, 1996, p.17). Krippner (Saybrook, Conferința Rezidentială, 21 iunie, 1997) subliniază unele dintre paralelismele existente între dezvoltarea științei și a artei. Știința, în evoluția ei, a trecut de la concepțiile obiective și cantitative la abordări mai subiective și calitative. În mod similar, arta a făcut trecerea de la reprezentarea exactă a naturii, de exemplu, arta Greciei antice și a Renașterii în Europa, a avut ca scop artistic fidelitatea optică (Danto, 1986, p.90), ajungând azi, să reflecte expresii ale trăirilor emoționale, a sentimentelor dar și a semnificațiilor. Atât știința, cât și arta, sunt activități din ce în ce mai participative și inclusive. Cu toate acestea, arta și știința au fost mai mereu activități umane paralele, încă de la începutul epocii moderne.

Cele "două culturi" ale lui Snow, cea a științelor și cea umanistă reprezintă dualitatea socială. El credea că "viața intelectuală a întregii societăți occidentale este din ce în ce mai mult împărțită în două grupe antagoniste... la un pol avem intelectuali literari, ... la celălalt pol, oamenii de știință, dintre care, cei mai reprezentativi sunt considerați fizicienii" (citat în A. Laszlo , 1996 , p.191).

Înțelegerea experienței umane nu poate fi limitată la metodele și practicile științelor exacte sau la ale celor umaniste: este nevoie de ambele perspective. Este necesară crearea unei punți între cele două culturi; este nevoie de o a treia cultură care să integreze elementele de vârf aparținând celor două culturi și care să genereze noi abordări pentru a înțelege natura holistică a lumii noastre, interdependența experienței umane cu restul universului, și de a oferi modalități de a crea intenționat cultura și a ghida evoluția socială" (Banathy, 1996 , p.33-37). Autorul propune proiectarea sistemelor sociale cuprinzând și acest al treilea tip de cultură, conceput mai mult, ca *design* al unui sistem evoluționist.

Proiectarea sistemelor sociale, ca o viitoare căutare creatoare și disciplinată, utilizează cunoștințe și perspective generate în științele și umaniste în urmărirea de sarcini practice. Sunt sintetizate și transcense cunoștințele și practicile de proiectare specifice multor profesii cum ar fi arhitectura, design-ul de mediu, design-ul industrial, grafic și organizațional. El se axează pe sistemele de activitate umană; integrează totalitatea intelectuală și afectivă umană cât și experiențele creative

realizate cu scopul emancipării potențialului uman (Banathy, 1996).

Proiectele sistemelor evolutive folosesc teoria generală a evoluției și metodologia desing-ului sistemeleor sociale pentru a împuternici indivizi și grupuri, de a deveni administratori ai propriei evoluții socio-culturale, în armonie cu mediul natural și ghidați de o etică evolutivă (A. Laszlo, 1996). Proiectarea sistemelor evolutive integrează înțelegerea propriei noastre călătorii evoluționiste și implică utilizarea cunoștințelor științifice și intuitive, a rațiunii și creativității, a teoriei și practicii, reflecție și conversație, analiză și sinteză, generații alternative și selecție, participare, colaborare, dezvoltare și interacțiuni armonioase. Scopul său general este de a fi un mijloc ce răspunde nevoilor umane și sprijină împlinirea individuală și colectivă prin facilitarea evoluției conștiente și prin participarea în mod proactiv în crearea unei lumi mai bune.

Concluzii

Exprimarea artistică oferă multe posibilități de comunicare ce au ca scop crearea de viziuni ale viitorului ca parte esențială în proiectarea sistemelor evolutive. Având în vedere că problemele globale actuale provin din orientarea pur rațională și din modul materialist de gândire, există o recunoaștere tot mai mare a importanței creativității și spiritualității ce urmăresc restabilirea armoniei în viețile noastre, în ecosistemele noastre.

O nouă eră pentru umanitate și planeta Pământ necesită un nou tip de conștiință; o conștiință evoluată care înlocuiește paradigma actuală bazată pe frică, egoism și separare, cu o paradigmă bazată pe încredere, empatie, precum și pe interconectare (Montuori, 1989, p.328-329). Evoluția conștiinței noastre individuale și colective este una dintre cele mai importante provocări cu care ne confruntăm în prezent, deoarece aceasta ne va permite evoluția, fără un proces conștient. Arta este, în acest sens, o tehnologie necesară procesului de evoluție al conștiinței.

"Odată ce am devenit conștienți de evoluție, trebuie să facem acum evoluția în sine, un fapt conștient” Montuori (1989, p.329). Autoarea prezintă și o serie de practici de transformare care ajută la dezvoltarea potențialului uman, printre care menționează meditația dar și alte practici spirituale ca procese ce facilitează evoluția conștiinței. Învățarea semnificativă și exprimarea artistică sunt, de asemenea, practici de transformare. Ele modelează personalitatea, adâncesc și diversifică trăirile emoționale modifică și crează noi idealuri ce corespund unei societăți mereu în schimbare.

Arta este un teren fertil. Noi ar trebui să începem explorarea expresiei artistice ca fiind un proces prin care este promovată sănătatea fizică și psihologică, ca o cale spirituală, ca un mijloc de evoluție a conștiinței individuale și colective, precum și ca un mijloc de prefigurare a unui viitor mai bun. Azi, avem posibilitatea de a explora exprimarea artistică conștientă ce servește procesului de evoluție al conștiinței și de a facilita tranziția la o nouă eră evolutivă.

Bibliografie

Ayto, J., 1990, *Dictionary of word origins*. New York: Arcade.

Abraham, R., 1994, *Chaos, Gaia, Eros*. San Francisco: Harper Collins.

Banathy, B. H., 1996, *Designing social systems in a changing world*. New York: Plenum.

Bullock, A. and Stallybrass, O. (Eds.), 1977, *The Fontana dictionary of modern thought*. London: Fontana/Collins.

Burns, E. M., 1968, *Western civilizations: their history and their culture*. 7th ed. New York:W. W. Norton.

Checkland, P., 1993, *Systems thinking, systems practice*. Chichester: John Wiley and Sons.

Csikszentmihalyi, M., 1993, *The evolving self: A psychology for the third millennium*. New York: Harper Collins.

Danto, A. C., 1986, *The philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press.

Dudek, S. Z., 1993, The morality of 20th-century transgressive art. *Creativity Research Journal*, 6 (1&2), pp. 145-152.

Eisler, R., 1987, *The chalice and the blade: Our history, our future*. San Francisco: Harper & Row.

Elgin, D., 1993, *Awakening earth: Exploring the evolution of human culture and consciousness*. New York: William Morrow.

Escobar, G., 1985. *Etica*. [Ethics] Mexico: McGraw Hill.

Flew, A., 1979, *A dictionary of philosophy*. Revised 2nd ed. New York: St. Martin's Press.

Gilliland, I. E., 1982, *Individuating woman: A transformational and creative process*.[Accompanying text to the video film]. Napa: Women in process seminars.

Laszlo, A., 1996, Evolutionary systems design: Way beyond the two cultures. In *Proceedings of the Eight International Conversation on Comprehensive Design of Social Systems*. Pacific Grove: International

Systems Institute.
Laszlo, E., 1991, *The age of bifurcation: Understanding the changing world*. Philadelphia: Gordon and Breach.
Laszlo, E., 1994, *Vision 2020: Reordering chaos for global survival*. USA: Gordon and Breach.
Montuori, A., 1989, *Evolutionary competence: Creating the future.* Amsterdam: J.C.Gieben.
Tarnas, R., 1991, *The passion of the Western mind: Understanding the ideas that have shaped our world view*. New York: Ballantine Books.
Treumann, R. A., 1993, The cognitive map and the dynamics of information. Laszlo, E., and Masulli, I. (Eds.) *The evolution of cognitive maps: New paradigms for the twentyfirst century*. USA: Gordon and Breach.

Metafora corporală şi personalitatea

La métaphore corporelle et la personnalité

Doina Mihaela Popa[1]

Resumé

La métaphore (gr. meta-phorein = dépasser, passer au dessus), comme «substitut d'un signifiant par un autre», comme la définit J. Lacan, ne caractérise seulement pas le langage littéraire, mais le Langage dans son ensemble.

R. Jakobson démontre que la dégradation du langage, dans les aphasies motrices et sensorielles, se traduit justement par l'incapacité de réalisation de la métaphore et de la métonymie.

En tant que dimension de la faculté humaine de symbolisation, la métaphorisation est largement décrite dans la psychanalyse comme une performance très précoce.

Vers 18 mois, l'enfant est capable de « symboliser » sa propre mère et de métaphoriser l'alternance présence vs absence de celle-ci, dans le célèbre jeu « fort-da »: l'enfant peut subordonner intuitivement son langage à ses propres **métaphores**, en découplant l'objet de son bruit en en l'élevant à la fonction de signifiant.

Mots-clés : métaphore corporelle, langage analogique, communication thérapeutique.

---

[1] conf. univ.dr., Universitatea Tehnică "Gh. Asachi" Iaşi, România.

I. Metaforă şi metaforizare. În *Essais de linguistique générale*, R. Jakobson demonstra că degradarea limbajului, în afaziile motrice şi senzoriale, se traduce tocmai prin pierderea capacităţii de realizare a metaforei şi metonimiei. Capacitatea de *metaforizare* este descrisă pe larg de S. Freud, în *Dincolo de principiul plăcerii,* ca o performanţă umană foarte precoce: la un an şi jumătate, copilul este capabil să-şi „simbolizeze" mama şi să *metaforizeze* alternanţa "prezenţă *vs* absenţă" a acesteia în celebrul joc "fort-da", subordonand intuitiv limbajul propriilor sale metafore, deconectând obiectul de sunetul acestuia şi ridicându-l la funcţia de *semnificant***.** În *Omul cu şobolani***,** acelaşi autor oferă un exemplu de metaforă infantilă radicală -"injuriile" adresate de către copil tatălui său: "*Când era foarte mic (...) el a făcut ceva rău şi a fost bătut de către tată (...) Atunci a fost cuprins de o furie teribilă şi a început să-şi insulte tatăl în timp ce acesta îl pedepsea. Dar, necunoscând nici o injurie, îi strigase tatălui tot felul de nume de obiecte:* Tu, lampă!, Tu, prosop, Tu, farfurie!" [9, p.57]. Ceva similar descrie Françoise Dolto în *Tout est langage:* băieţelul de şase ani metaforizează absenţa tatălui imitând la infinit sunetul şi mişcările mecanice ale maşinii de cusut a mamei, obiect cu care copilul se identifică şi care reprezintă unicul partener al acesteia : « *Identificarea cu obiectul maşină de cusut* - *scrie autoarea* - *era pentru el o formă de susţinere a* ***funcţiei simbolice de virilizare*** *(s.n.)»* [3, p.30].

Indiferent de cultură, *metafora* induce receptorului o formă de hipnoză, constituind vehicului unei regresii spaţio-temporale, atât spre propriul *sine*, cât şi spre stadiul ontologic originar descoperit Carl Gustav Jung : *inconştientul colectiv***.** Deghizate în metafore, adevărurile cele mai pline de amărăciune devin seducătoare, terapeutice, iar "eficacitatea lor simbolică", aşa cum o numeşte Lévi-Strauss în *Antropologia structurală***,** maximă. Prin medierea cuvântului, sunetului, culorii, formei, *metafora* se adresează nemediat, "gândirii magice", singura convertibilă în *limbaj analogic*.

II. Primitiv şi infantil în receptarea metaforei. "*Omul societăţilor în care mitul e viu* - scrie Mircea Eliade *în Aspecte ale mitului* - *trăieşte într-o lume deschisă, deşi cifrată şi misterioasă. Prin intermediul miturilor şi simbolurilor, omul percepe misterioasa solidaritate dintre temporalitate, naştere, moarte şi înviere, sexualitate, fertilitate (...) Lumea nu mai este o masă opacă de obiecte arbitrar îngrămădite laolaltă, ci un cosmos viu, articulat şi semnificativ. În ultimă analiză, lumea se dovedeşte a fi un limbaj*" [6, p.133].

În cazul populaţiilor primitive descrise pe larg de Irenäeus Eibl-

Eibesfeldt în *Iubire şi ură,* conflictele sunt ritualizate prin intermediul metaforei, aceasta devinind principalul suport al devierii, sublimării agresivităţii. La indienii Waika din Jungla Orinoco-ului superior sau la eschimoşii de pe coasta de vest a Alaskăi, există cântece de duel, stilul acestora urmând un tipar tradiţional, iar textele fiind compuse de fiecare individ în parte în funcţie de ocazia respectivă. Audienţa compusă din restul tribului selectează şi aplaudă cel mai bun interpret, chiar dacă el este cel vinovat. Orice motiv de dispută, cu excepţia crimelor, este rezolvat în acest fel :"*Un eschimos din estul Groenlandei poate cere satisfacţie pentru uciderea unei rude tot prin intermediul cântecelor de duel, în special dacă este prea slab pentru o confruntare fizică directă şi dacă este încrezător că talentul său de compozitor şi interpret îi va asigura victoria, scrie autorul. Permiteţi-mi - continuă el - să dau un exemplu citat de E.A.Hobel din însemnările lui K.Rasmussen din 1908: Un oarecare E. s-a căsătorit cu fosta soţie a unui bărbat bătrân, K. Acum, K. îşi voia femeia înapoi. E. nu admite aceasta şi astfel se iveşte prilejul unui* ***duel în cântec, acompaniat de gesturi şi dans*** *(s.n.). Inamicii cântă în astfel de secvenţe alternative de strofe. K. Începe cântecul: Acum scurte şi ascuţite vorbe voi scuipa/ Ca aşchiile de lemn ce sar de sub toporul meu/ Un cântec din vremurile de demult - o răsuflare a strămoşilor/ Un cântec de dor-pentru soţia mea/ Un neruşinat(...) cu pielea neagră a furat-o/ O brută mizerabilă (...)* E. dă replica în apărarea sa: *Atâta insolenţă îmi taie răsuflarea/ Aroganţă şi îndrăzneală de tot râsul/ Ce cântec amuzant ce vrea să mă acuze/ Chiar că ai băgat frica în mine!/ În mine căruia nu-i pasă de moarte/ Tu cânţi despre nevasta mea, femeia pe care ai pierdut-o/ Pe atunci nu erai atât de iubitor, o lăsai mai mult singură/ Ai uitat să o lauzi în bravul tău cântec de luptă/ Acum e a mea/ Şi niciodată nu se va uita la îndrăgostiţi făţarnici/ Trădători de femei prin case străine"*[5, p.90].

În literatura populară românească, doliul este, de asemenea, convertit în « bocet », ca formă de ritualizare a suferinţei provocate de despărţirea o fiinţă scumpă: « *Dragele mamei sprâncene/ Cum o să fiţi buruiene/ Dragii mamii ochişori/ Cum o să vă faceţi flori*!» Versantul agresivităţii este simetric celui al afectivităţii, iar în dualitatea **eros/thanatos**, cel dintâi a beneficiat întotdeauna mai mult de auspiciile metaforei. În *Simboluri ale transformării*, C.G. Jung scrie: "*Asisăm astfel la primele instincte artistice în evoluţia speciilor, puse în serviciul instinctului de procreare limitat la perioada de rut*" [16, p. 139].

În *Totem şi tabu*, subintitulat sugestiv: "*Câteva corespondenţe între viaţa sufletească a sălbaticilor şi cea a nevroticlor"*, totemismul este

descris de Freud ca o formă *sui-generis* de manifestare a capacităţii de simbolizare şi metaforizare la populaţiile primitive, iar animismul ca un transfer de semnificaţii generale dominante: "*În formele lui de manifestare* – sustine Freud - *tabuul prezintă o mare asemănare cu teama de atingere a nevroticului, délire de toucher. (...) La această nevroză este vorba de regulă despre interdicţia atingerii sexuale, iar psihanaliza a arătat că în general forţele pulsionale, care sunt deviate şi deplasate în nevroză, sunt de origine sexuală. Se vede că la tabu, atingerea interzisă nu are numai o semnificaţie sexuală, ci, mai mult, semnificaţia generală a atacării, a dominării, a impunerii propriei persoane*" [10, p.274]. Freud recurge frecvent la metafore şi comparaţii pentru a putea desena harta terenului nou şi nefamiliar al noii ştiinţe, psihanaliza. Termeni ca "Oedip", "transfer", "act ratat" etc. urmează schema tradiţonală a metaforei, prin intermediul căreia semnificaţiile sunt transferate de la un obiect primar (familiar) la un obiect secundar (străin); prin comparaţiile realizate astfel înaintăm pe un teren necunoscut, sprijinindu-ne pe termeni familiari: aparatul psihic este un "arc reflex", inconştientul - "un cazan plin de excitaţii clocotitoare" şi alte asemenea tipuri de metafore economic-cantitative, pe care psihanaliştii le resimt până astăzi familiare şi care revelează asemănările dintre domeniile conectate.

În cadrul metaforei infantile, prefigurate de cea primitivă, jocul, ca instrument simbolic îşi dezvăluie, conform lui J. Piaget, întreaga dimensiune metaforică de proiectare în ficţiune a obiectelor, relaţiilor şi regulilor reale. La copil, jocul, ca metaforă ludică, presupune dorinţa de a accede la un nivel superior (dorinţa de a fi mai mare: mamă, tată, rege, războinic, prinţesă etc.) îmbinată cu «elanul uman al maturizării fiziologice» [4, p.444]. Jocul raporturi strânse si cu psihoterapia (psihodrama, psihoterapia experienţială etc.), regresia la metafora infantilă şi la forma arhaică a procesului secundar, în psihanaliză, ca şi în hipnoterapie, favorizând accesul către *insight*. D.W.Winnicot concepe *jocul* în spaţiul potenţial [21] ca o sursă privilegiată de creativitate, ca o formă primară de viaţă culturală, relaţia dintre *joc* şi *eu* introducând copilul în viaţa de adult şi cultivându-i respectul mistic pentru reguli. După R.Caillois, jocul are o vocaţie socială: *lupta* implică competiţia, *întâmplarea* împarte riscul cu o exactitate riguroasă, iar *iluzia* şi *imitaţia* determină pe subiect să se creadă şi să-i facă şi pe alţii să creadă că este altul decât el însuşi; relaţia ludică este o relaţie bazată pe alteritate.

III. Metafora si comunicarea psihoterapeutică *Irina Holdevici definește metafora ca fiind o "figură de stil care constă în a acorda unui termen o semnificație nouă în virtutea unei comparații subânțelese" [13, p.226]. Rolul metaforei în psihoterapie este legat de funcția poetică a limbajului și este cunoscut și apreciat din timpurile cele mai vechi. Șamanismul descris cu minuție de Lévi –Strauss in capitolul intitulat "Vrăjitorul și magia sa" din Antropologia structurală are la bază tocmai tehnica metaforei, aceasta fiind sau nu înglobată în tehnicile tradiționale de tratament. Cea mai veche sursă de metafore terapeutice o constituie Vechiul Testament: densitatea lor simbolică nu a fost întrecută de nici un autor cult până în zilele noastre, pildele și parabolele biblice păstrându-și intactă, peste milenii, valoarea psihologică. Iată, în Plângerile lui Ieremia (3;1-20), descrierea suferinței psihice paroxistice: "1.Eu sunt omul care a văzut suferința supt nuiaua urgiei Lui/ 2.El m-a dus, m-a mânat în întuneric și nu în lumină/ 3.Numai împotriva mea își întinde și își întoarce mâna toată ziua/ 4.Mi-a prăpădit carnea și pielea și mi-a zdrobit oasele/ 5.A făcut zid împrejurul meu și m-a înconjurat cu otravă și cu durere/ 6.Mă așează în întuneric ca pe cei morți pentru totdeauna/ 7.M-a înconjurat cu un zid, ca să nu ies; m-a pus în lanțuri grele/ 8.Să tot strig și să tot cer ajutor, căci el nu-mi primește rugăciunea/ 9.Mi-a astupat calea cu pietre cioplite și mi-a strâmbat cărările/ 10.Mă pândește ca un urs și ca un leu într-un loc ascuns/ 11.Mi-a abătut căile și apoi s-a aruncat pe mine și m-a pustiit/ 12.Și-a încordat arcul și m-a pus țintă săgeții Lui/ 13.În rărunchi mi-a înfipt săgețile din tolba lui/ (...) 15.M-a săturat de amărăciune, m-a îmbătat cu pelin/ 16.Mi-a sfărâmat dinții cu pietre, m-a acoperit cu cenușă/ 17.Mi-a luat pacea, nu mai cunosc fericirea/ 18.Și am zis: "S-a dus puterea mea de viață, și nu mai am nici o nădejde în Domnul"/ 19."Gândește-Te la necazul și suferința mea, la pelin și la otravă!"/ 20.Când își aduce aminte sufletul meu de ele, este mâhnit în mine."*

Metaforă terapeutică, afirma I. Dafinoiu, nu corespunde nici definiţiei pe care o dădea acestui termen retorica tradiţională, nici celei pe care i-au impus-o lingvistica şi filosofia contempoană"[2, p.149]. Din perspectiva relaţiei de comuncare psihoterapeutice, autorul menţionează câteva funcţii ale metaforei: a) În raport cu imaginaţia simbolică (Jung, Durand ş.a.) metafora reliefează semnificaţii ocultate, inaccesibile raţionalităţii; b) Metafora realizează verbalizarea şi, într-un sens creativ mai larg, reprezentarea realităţii psihologice strict individuale; proverbele şi expresiile populare surprind într-un minim de cuvinte un maxim de trăire

afectivă : *suflet greu, suflet negru, zile negre, inimă rea, durere surdă, inimă amară, inimă cât o pâine, cuvinte dulci, a face ochi dulci etc;* c) Metafora vizualizează realităţi abstracte, dificil de reprezentat: *"Vreme trece, vreme vine", "suferinţă dulce", "a farmecului noapte" (M.Eminescu); "Dar via frumuseţii mele n-am păzit-o"(Cântarea Cântărilor); "Minciuna are picioare scurte" etc*; d) Metafora realizează un transfer de semnificaţie, restructurând astfel modul de a privi şi de a interpreta lumea.

Metafora este consubstanţială comunicării terapeutice, alcătuind esenţa relaţiei terapeutice; spre deosebire de metafora literară, metafora terapeutică are prin ea însăşi un efect catharctic, recadrează sensurile problemelor abordate, seduce, transformă. "*Ceea ce numim în mod obişnuit metafore terapeutice sunt de fapt, în majoritatea cazurilor, povestiri mai mult sau mai puţin complexe şi care se apropie ori se identifică cu ceea ce retorica numeşte alegorie, fabulă şi parabolă*" [2, p.150]. Povestirea terapeutică reia, la scară redusă, o schemă narativă universală, constând, de obicei în eternul conflict dintre Bine şi Rău, încheiat, de regulă, cu victoria celui dintâi. Eficienţa terapeutică provine şi din faptul că pacientul, aflat într-o zonă existenţială dominată temporar de entropie afectivă, îşi poate ordona mai lesne gândurile şi impulsurile incontrolabile: prin contemplarea altui conflict, exterior lui şi decodarea lui corectă, propriul conflict se clarifică, devine gestionabil. Tendinţa general umană de a "citi" un simbol extern prin grila suferinţei proprii (ori pur şi simplu a propriei subiectivităţi) nu este o descoperire recentă în psihologie ("*We don't see things as* ***they*** *are, we see them as* ***we*** *are*", scrie Anaïs Nin) şi se pare că vedem, totuşi, mai bine "*paiul din ochiul altuia decât bârna din propriul ochi*"; numai că această lege psihologică are un corespondent simetric, pe care Tarotologia, de exemplu, ca şi celelalte sisteme divinatorii s-au întemeiat cu perspicacitate speculativă: contemplarea unui simbol exterior declanşează o restructurare afectivă proprie, fie şi pasageră, independentă de logică şi raţiune; aşazisa *clairvoyance* (clarviziune) a persoanelor slab dotate intelectual, sau pur şi simplu neinstruite (copiii, de pildă) nu e decât o funcţie compensatorie a emisferei drepte - sediul comunicării de tip *analogic, metaforic*. Este principiul intuitiv practicat de vracii primitivi hinduşi, şi descris de Bruno Bettelheim în *Psychanalyse des contes de fées*.

J.A.Malarewicz confirmă la rândul său validitatea efectului terapeutic al metaforei: "*prin intermediul povestirilor, basmelor, simbolismului, alegoriilor, comparaţiilor analogice şi metaforelor, terapeutul propune pacientului o nouă construcţie, o nouă înţelegere a*

realităţii.” [18, p.73] *Insight-ul* pe care îl sugerează o bună metaforă deschide drumul pentru noi întrebări/răspunsuri, ipoteze/rezolvări, care fertilizează demersul terapeutic. După Irina Holdevici [13, p.226] funcţiile principale pe care le îndeplinesc metaforele terapeutice sunt următoarele: *1. Descoperirea şi conştientizarea unor aspecte esenţiale ale problematicii psihopatologice a pacientului; 2. Sugerarea unor soluţii posibile de rezolvare a problemelor pacientului ; 3. Întărirea motivaţiei pacientului de a se angaja în demersul psihoterapeutic; 4. Stabilirea relaţiei psihoterapeutice şi controlarea acesteia pe parcursul terapiei; 5. Stabilirea unor scopuri şi direcţii posibile de acţiune pentru pacient; 6. Reducerea rezistenţelor pacientului; 7 .Stabilirea unor modele indirecte de comunicare cu pacientul; 8. Reconstrucţia şi întărirea ego-ului pacientului; 9. Implantarea în psihicul pacientului a speranţei că are încă resurse latente pentru a face faţă propriilor probleme.*

Relevanţa psihoterapeutcă a metaforei provine din faptul că limbajul utilizat de pacient este un indicator al conţinutului gândirii acestuia: pacientul este “specialist” în problema care-l frământă şi, pornind de la indicii detectaţi în discursul său verbal şi non verbal, terapeutul îşi poate construi un punct de plecare pentru planul terapeutic. Concomitent, abordarea metaforică fiind una de tip creativ, ea deblochează energia creatoare a pacientului, împingând-l să caute singur resurse de schimbare. “*Limbajul figurativ* - scrie Paul Watzlawick în *Le langage du changement - reprezintă, de mii de ani, limbajul vracilor şi al vrăjitoarelor (...) Azi, hipnoterapia, ca şi antrenamentul autogen, recurg la el pe scară largă (...) În tratamentul cancerului chiar, se recunoaşte din ce în ce mai mult validitatea acestui gen de exerciţii de concentrare vizuală; ele sunt folosite nu numai sub formă de sugestii destinate să atenueze durerea şi efectele secundare ale radiaţiilor şi chimioterapiei, ci chiar pentru a influenţa cursul bolii ca atare”* [20, p.72]. Culturile orientale sunt cunoscute pentru bogăţia ieşită din comun a limbajului lor metaforic; nici o explicaţie psihosociologică detaliată a comportamentului uman conflictual nu e mai clară decât această parabolă a lui Chuang Tzu: “*Să presupunem că un pescar traversează o apă în luntrea lui şi întâlneşte o luntre goală, ce riscă să se lovească de el; chiar şi omul cel mai nervos şi-ar păstra cumpătul, într-o astfel de situaţie. Să presupunem iară că ar fi cineva în cea de-a doua luntre: atunci pescarul nostru i-ar striga de îndată să se ferească din cale. Dacă n-ar obţine nici un răspuns, chiar şi după două, trei încercări, atunci cu siguranţă că totul s-ar termina într-o ploaie de injurii. Aşadar, în primul caz, pescarul n-ar avea nici o reacţie şi şi-ar feri în linişte vasul; în*

cel de-al doilea caz, s-ar mânia cumplit. Şi totul numai pentru că în primul caz barca e goală, iar în cel de-al doilea caz, barca e ocupată. Aşa se întâmplă şi cu sufletul omenesc: dacă omul ar putea să-şi urmeze cursul vieţii precum o barcă goală, cine-ar mai putea să se înfurie pe el ?" [20, p.72].

În Evul Mediu erau cunoscute acele *Tacinum sanitatis*, dintre care unele s-au păstrat, în manuscris, până în zilele noastre, ca şi rolul *confabulatorului* - persoană desemnată de comunitate să inventeze şi să spună poveşti şi fabule în situaţiile cele mai diferite: nunţi, înmormântări, serbări etc. Un exemplu excelent de utilizare terapeutică a poveştilor este cunoscuta colecţie de povestiri arabe *1001 de nopţi*; Sheherezada este un exemplu atipic de *pacienterapeut*; ea "vindecă", iterativ, propria moarte iminentă, prin intermediul poveştilor spuse regelui.

Poveşti şi basme terapeutice se întâlnesc şi în practicile terapeutice populare tradiţionale româneşti, motivele şi schemele narative fiind însă comune cu cele ale fondului folcloric universal. Majoritatea descântecelor (de boală, de dragoste etc.) folosesc metafore surprinzătoare pentru subtila îmbinare de poezie şi psihologie pe care o conţin: într-o lucrare de referinţă pentru folcloristica românească, *Descântecele românilor* (1931), A.Gorovei include "descântece de plămădirea inimei" ca acesta: *"Cum se plămădeşte fagurul de miere, / Cum se plămădeşte aluatu-n căpistere, / Cum se plămădeşte merele-n măr, / Cum se plămădeşte perele-n păr, / Cum se plămădeşte varza-n grădină, / Cum se plămădeşte ou-n găină, / Aşa să se plămădeacă inima lui…"(p.190).*

Amestecând realul cu imaginarul, sfatul indirect, aluziv, cu vorba de duh şi figurile de stil sugestive, metaforele terapeutice constituie puntea invizibilă dintre pacient şi terapeut, pe care, păşind cu băgare de seamă, fiecare încearcă să ajungă la *celălalt.*

IV. Simetrie şi asimetrie în utilizarea metaforei: **psihanaliza şi psihoterapia ericksoniană.** Metafora este prezentă în toate formele de psihoterapie, indiferent de şcoală şi orientare: "*similia similibus curantur"*. Experienţa psihoterapeutică demonstrează elocvent că strategiile metaforice îşi sporesc eficienţa dacă, în cadrul unui demers eclectic, sunt combinate cu hipnoza, autohipnoza ori diferitele tehnici de relaxare. Aceste strategii metaforice sunt comune majorităţii şcolilor de psihoterapie, excepţie făcând, poate, cele de orientare cognitiv-comportamentală; chiar şi aici întâlnim**, totuși**, procedee de imagerie dirijată, în cadrul tehnicii desensibilizării sistematice. Principalele strategii metaforice întâlnite în

literatura de specialitate sunt, în linii mari, aceleaşi; diferă numai sensul de acces - pe axa comunicării pacient/terapeut - direcţia de circulaţie a metaforei. Astfel, indiferent de tipul tehnicii propriu-zise: *a) tehnica imageriei dirijate; b) tehnica metaforelor terapeutice; c) tehnica seeding-ului; d) tehnica analizei metaforelor pacientului; e) tehnica ritualurilor metaforice etc.*, metafora poate circula, simetric, doar în două direcţii distincte: 1. Dinspre pacient spre terapeut (ca în cazul psihanalizei); 2. Dinspre terapeut către pacient (ca în cazul hipnoterapiei de orientare ericksoniană). Prezumţia de decodificare corectă a mesajului metaforic este acordată, *ab initio*, şi unuia şi celuilalt dintre participanţii la actul de comunicare psihoterapeutică; ea este inclusă *implicit* în contractul psihoterapeutic mutual.

Psihanalistul nu face decât să traducă, să interpreteze simbolistica discursului pacientului său**:** el ascultă, descifrează, interpretează, asemeni unui lingvist sau traducător care se sileşte să citească conţinutul manifest al vorbelor şi al simptomelor, pentru a descoperi semnificaţia lor latentă. Travaliul psihanalitic nu înseamnă decât aducerea la suprafaţă şi reaşezarea într-o formă lizibilă, a fragmentelor insulare, lacunare, metaforice ale conţinuturilor psihice refulate. De altfel, înseşi manifestările clinice, simptomele sau visele nu sunt nimic altceva decât exprimări metaforice, deghizate, ale dorinţelor şi temerilor reprimate, alungate în inconştient sub presiunea intransigenţei supraeului. “*Inconştientul* - afirmă Freud - *se serveşte de un anumit simbolism, care uneori variază de la o persoană la alta, dar care prezintă trăsături generale şi se reduce la anumite tipuri de simboluri, aşa cum le regăsim în mituri şi basme*” [11, p. 394].

În *Les triomphes de la psychanalyse*, Pierre Daco defineşte excelent conflictul dintre conştient şi inconştient, generator de suferinţă: ”*Un pacient îşi cunoaşte simptomele mai bine decât oricine, devreme ce suferă din cauza lor zilnic. El le descrie minuţios. Totul formează, deci, un material conştient şi dureros. Pacientul ştie că suferă, dar ignoră ce anume se petrece în interior. Se luptă cu umbrele. Se luptă împotriva unui duşman invizibil, pitit într-o pivniţă obscură: inconştientul său*” [1, p.12]. Invizibilitatea acestui “duşman” e lucrul cel mai redutabil în cadrul terapiei şi singura posibilitate de a o face *vizibilă,* de a o vindeca adică, este aceea de a o comunica; relaţia psihoterapeutică este exclusiv o relaţie de comunicare interpersonală.

În cadrul hipnoanalizei, deplasările, condensările, metafora şi metonimia amplifică şi mai mult dificultatea cuplului *pacient / terapeut* de a descifra mesajul comunicat de inconştient, ”semnalul de alarmă” tras de

acesta; metafora onirică se apropie cel mai mult, prin structura ei, de metafora poetică, numai că este aproape exclusiv o metaforă vizuală, amestecând "resturile diurne" cu dorinţele deghizate ale analizatului: "*Artistul, ca şi nevroticul, se trage deoparte de viaţa nesatisfăcătoare, dar, opus nevroticului, el încearcă să găsească drumul de întoarcere şi să reintre în realitate* - scrie Freud. *Creaţiile sale, operele sale sunt satisfacerile imaginare ale dorinţelor inconştiente, ca şi visurile, cu care au, de alfel, în comun, caracterul de a fi un compromis (...). Ceea ce psihanaliza poate face este - după raporturile reciproce între impresiile diurne, vicisitudinile fortuite şi operele de artă - reconstituirea aspiraţiilor instinctive*" [12, p.112].

În cartea sa *Freud encorps*, somatoanalistul Richard Meyer citează metafora uneia dintre pacientele sale: "*Trecutul este un drog"*. Însă atunci când fantasmele trecutului devin o povară mult prea grea, revenirea în prezent nu poate avea loc decât cu preţul distrugerii acestor fantasme; învingând rezistenţe şi eliberându-se de angoase, pacientul parcurge un itinerariu uimitor - cel al propriei sale vindecări. Într-o oarecare măsură, analistul este un maieutician; analizatul beneficiază, pe parcursul unui travaliu îndelungat şi dureros, de o a doua naştere, o naştere simbolică: în *Cuvinte care eliberează. Romanul unei psihanalize*, Marie Cardinal alege drept *dedicaţie* aceste cuvinte: "*Doctorului care m-a ajutat să mă nasc."* Astfel, relaţia terapeutică**,** dincolo de orice transfer şi contratransfer, şi având drept suport complementaritatea comunicativă, se îmbogăţeşte cu ambivalenţa materno-afectivă a unei totale intimităţi. În acest sens metaforic vorbeşte Pierre Daco, (*Les triomphes de la psychanalyse*) de paradoxul final al curei psihanalitice: "*Atunci când copilul se naşte, prima sa reacţie este un ţipăt de angoasă puternic. Copilul este smuls brusc din blândeţea inconştientă a pântecului matern, pentru a fi împins într-o lume ameninţătoare. Pentru psihismul lui, este un şoc. Şi, (tot inconştient) am putea spune că el nu-şi doreşte decât un lucru: să se întoarcă imediat în acest sân matern de unde a venit, să regăsească acolo calmul, pacea şi securitatea. Mulţi adulţi au, de altfel, o atitudine asemănătoare, sub mii de forme posibile (...). Se poate spune că, la naştere, copilul regretă inconştient că s-a născut. Să trecem acum la adultul care se află în analiză. Este vorba despre o persoană nevrotică,* iar analiza constituie *modalitatea de a trece de la o lume infantilă, la o lume adultă. O analiză este o renaştere"* [1, p.162].

Simetrică - din punctul de vedere al sensului deplasarii metaforei - psihanalizei, psihoterapia ericksoniană are o direcţie opusă, centripetă, de

dirijare a mesajului simbolic din exterior către interior, dinspre terapeut spre pacient, amândoi comunicând, de fapt, pe două niveluri: conştient-inconştient. Milton Erickson era un maestru în domeniul metaforei, viaţa sa personală, plină de suferinţă şi dramatism şi activitatea sa terapeutică ilustrand perfect celebrele cuvinte ale lui C.G. Jung: "*Numai cel rănit vindecă"*. Demersul său terapeutic abundă de metafore, unele bazându-se pe propria experienţă, altele inspirate din traumele pacienţilor săi. "*Erickson nutreşte un mare respect pentru inconştientul personal al pacientului şi pentru posibilităţile acestuia de a efectua procesul terapeutic. Cred că marea forţă a povestirilor sale terapeutice se sprijinea, cel puţin în parte, pe absoluta convingere cu care ele erau prezentate - ca fiind trăite în mod real, profund şi mişcător de către Erickson însuşi. Multe studii recente asupra felului în care neliniştea se trădează atât prin voce, cât şi prin limbajul corporal demonstrează capacitatea noastră inconştientă de a separa adevărul de fals, chiar atunci când, aparent, spiritul conştient acceptă falsul. Când acest lucru se produce, apar în individ conflicte interioare şi acesta este sfâşiat între faptul de a crede şi acela de a nu crede. În situaţia terapeutică, pacienţii vin deja cu suficiente îndoieli. Dacă terapeutul construieşte metafore cărora nu le dă el însuşi crezare, în vocea şi gesturile sale se va strecura, probabil, o oarecare nelinişte. Aceste semne de nelinişte vor fi receptate de către pacient ca nişte mesaje ambigui, care-ar putea eventual duce la destrămarea oricărei credibilităţi pe care - la nivelul inconştient al acestuia - cuvintele terapeutului ar putea conta. De fapt, adevărul uman ne emoţionează până-ntr-atât, încât metafora inventată nu poate fi decât o parodie*" [7, p.32].

Deşi a folosit-o din abundenţă, Milton H.Erickson însuşi nu a scris nimic despre metafora terapeutică, nici nu a teoretizat folosirea ei, sau rolul acesteia în vindecarea pacientului. Colaborarea ulterioară cu G.Bateson a dus la elaborarea unor teoretizări în acest domeniu, pregătind apariţia celebrului "*Colegiu Invizibil"* de la Palo Alto. Valorificarea pragmaticii ericksoniene în domeniul metaforei şi sugestiei indirecte, precum şi cercetările simultane privind funcţiile specializate ale celor două emisfere cerebrale au condus la concluzia - extrem de preţioasă pentru psihoterapiile de orice orientare - că simptomul nu este decât expresia limbajului emisferei drepte, analogice, şi că utilizarea limbajului metaforico - poetic, simbolic, indirect, constituie un mod de comunicare directă cu emisfera dreaptă, în propriul ei limbaj. Acest fapt explică, de altfel, şi eficienţa abordării metaforice în psihoterapie. "*Mesajul metaforic activează asociaţiile inconştiente ce întrerup vechiul răspuns comportamental prin*

generarea de noi înţelesuri care, la rândul lor, produc noi răspunsuri comportamentale. Se iniţiază astfel un proces circular autogenerativ care construieşte schimbarea terapeutică într-un ritm propriu fiecărui pacient“[2, p.156].

Cu cât rezistenţele pacientului sunt mai puternice, cu atât recursul la metaforă este mai necesar; Erickson îşi începea deseori şedinţele de hipnoterapie printr-un mesaj metaforic, sugestiv, care punea în relief capacitatea fiinţei umane, în general, şi a pacientului, în special, de *a învăţa*, lucru care avea darul să faciliteze atât intrarea în transă, cât şi stabilirea unei bune comunicări psihoterapeutice. Neputând respinge ideea simplă că fiecare dintre noi a început *să înveţe* încă de când s-a născut, pacientul acceptă, implicit, inconştient, ideea *re-învăţării* propriului destin; pe acest teren, sădirea ideilor pozitive privind evoluţia terapiei şi schimbarea terapeutică dezirabilă devine posibilă.

Alteori, hipnoterapeutul american începea prin a relata poveşti sau întâmplări fără nici o legătură vizibilă cu problema pacientului, sau poveşti complet absurde, având ca scop destabilizarea, dezorganizarea structurilor rigide ale conştientului şi permeabilizarea acestora. El repeta fraze ca aceasta: “*Există lucruri pe care le ştiţi, dar nu ştiţi că le ştiţi; când veţi şti ceea ce nu ştiţi că ştiţi, atunci vă vei schimba*” sau “*Mentalul tău inconştient ştie mai multe decât tine…*”, ori ”*Nu renunţaţi la greşelile voastre. O să aveţi nevoie de ele pentru a le înţelege pe cele ale partenerului*”, inducând pacienţilor săi stări disociative, regresive şi facilitând hipnoza și vindecarea.

V. Simptomul, ca metaforă a corpului. În viziunea psihoterapiei, în general, și a terapiei existențiale, în special, simptomul este o metaforă a corpului, un mesaj al acestuia.

Această viziune nu este însă una nouă; Wilhelm Stekel abordează ideea încă de la începutul secolului trecut, în două lucrări de referinţă, *Psihologia eroticii feminine* şi, respectiv, *Psihologia eroticii masculine*. Abordând disfuncţia sexuală ca pe un simptom psihic, autorul respinge etiologia somatică a acestui tip de dezechilibru, dezvăluindu-i pentru prima dată adevăratele cauze, determinate în special de conflicte inconştiente şi sprijinindu-şi pledoaria teoretică pe o imensă cazuistică de ordin clinic. Concluzia autorului, în finalul primei cărţi, este încărcată de amărăcune şi scepticism: “*Am demonstrat că frigiditatea femeii trebuie văzută ca un simptom sufletesc, şi nu unul organic. M-am străduit să clarific complicatul mecanism al iubirii sufleteşti şi fizice la femeie. Am dovedit că*

este vorba nu despre un NU pot! ci despre un Nu vreau! (...) am văzut (...) că orice violare a eului trebuie să se răzbune pe iubire şi pe suflet” [19, p.228].

Nu numai limbajul pacienţilor sau postura lor corporală se exprimă la nivel metaforic: ”nu văd nici o cale de ieşire”, “mă simt ca într-o capcană”, “ceilalţi mă privesc de sus”, înseşi fobiile, obsesiile, lapsusurile, maniile lor le trădează, metaforic, conflictele interioare, reprimate sau refulate. Simple ticuri verbale sfârşesc prin a trece în somatic, dacă nerezolvarea problemelor trecutului persistă, în numele orgoliului sau al salvării imaginii sociale; acelaşi autor remarcă, demontând ipocrizia cu care fiinţa umană îşi deturnează privirea la propriul suflet, pericolele care îl pândesc pe cel care “se învinge pe sine”: ***“Cu cât vom cunoaşte mai adânc esenţa nevrozelor, cu atât vom înţelege mai bine puterea de disimulare cu care majoritatea oamenilor se ascund de ei înşişi** (s.n.), obligându-se să o ia pe căi opuse sentimentului lor intim. (...) Nietzsche a arătat că memoria noastră se şterge când orgoliul nu o suportă. Orgoliul nu este decât expresia vizibilă al unui sentiment al personalităţii. Arta de disimulare a nevroticului serveşte la menţinerea sentimentului personalităţii, asigurarea pentru* ***eu*** *a rangului care i-a fost acordat în mod iluzoriu”*[19, p.133].

Din *metaforă a corpului*, simptomul poate fi transformat, conform principiului *utilizării din* terapia de orientare ericksoniană, într-o componentă a metaforei terapeutice: ”*Terapeuţii care doresc să-şi ajute pacienţii n-ar trebui să dispreţuiască, să condamne sau să respingă niciodată nici un aspect al conduitei pacientului, considerându-l obstructiv, absurd sau iraţional. Comportamentul pacientului reprezintă o parte a problemei cu care pacientul vine la cabinet. El reprezintă aspectul personal asupra căruia terapia trebuie să aibă efect şi poate constitui forţa dominantă în cadrul relaţiei totale terapeut/pacient. Pacientul este specialist în problema lui.”* (*Collected Papers*, vol.IV, apud. I.Holdevici) [14, p.121].

Concluzii. Acceptând şi descifrând simptomul ca pe o metaforă corporală, terapeutul trebuie să *folosească* tot materialul verbal şi nonverbal adus de pacient, fără a evalua în termeni morali ca *bun* sau *rău;* uneori, tocmai amănuntele contradictorii ori iraţionale conţin sâmburele de adevăr necesar pentru a întemeia o procedură terapeutică validă. Definită metaforic ca *transa terapeutului, utilizarea* reprezintă atitudinea flexibilă a terapeutului de a recepta şi reutiliza toate aspectele comportamentului şi

problemei pacientului: felul în care se sprijină pe fotoliu, modul de a se îmbrăca, de a întârzia la şedinţe, de a (nu) privi în ochi terapeutul, aprecierea umorului, evitarea atingerii fizice sau comportamentul simptomatic însuşi. *Utilizarea* se referă la orice amănunt din persoana, mediul, istoria sau problema pacientului care, extras din situaţia imediată, poate fi exploatat într-o direcţie constructivă; ea semnalează că terapeutul co-creează, alături de pacient, procesul de schimbare scontat, nefiind un simplu ghid, ci un tovarăş de drum.

Bibliografie

Daco, Pierre, *Les triomphes de la psychanalyse*, Paris, Marabout, 1978.
Dafinoiu, Ion, *Elemente de psihoterapie integrativă*, Iaşi, Polirom, 2001.
Dolto, Françoise, *Tout est langage*, Paris, Vertiges du Nord/Carrere, 1989.
Doron, R., Parot, F., *Dictionar de psihologie*, Bucuresti, Ed. Humanitas, 1999.
Eibl-Eibesfeldt, I., *Iubire şi ură*, Bucuresti, Ed.Trei, 1998.
Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Bucuresti, Ed.Univers, 1978.
Erickson, H.M., *L'hypnose thérapeutique*, Paris, ESF, 1990.
Freud, Sigmund, *Dincolo de principiul plăcerii* în *Opere* vol. 3, Bucuresti, Ed.Trei, 1999.
Freud, Sigmund, *Omul cu şobolani*, Bucuresti, Ed.Trei, 1995.
Freud, Sigmund, *Totem şi tabu* în *Opere* vol.4, Bucuresti, Ed.Trei, 2000.
Freud, Sigmund, *Introducere în psihanaliză, Psihanaliza vieţii cotidiene*, Bucuresti, EDP, 1980.
Freud, S., *Viaţa mea şi psihanaliza*, Iaşi, Ed. Moldova, 1993.
Holdevici, Irina, *Elemente de psihoterapie*, Bucuresti, Ed. All, 1998.
Holdevici, I., *Noua hipnoză ericksoniană*, Bucuresti, Ed.Dualtech, 2001.
Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed.de Minuit, 1992.
Jung, Carl Gustav, *Simboluri ale transformării*, vol.I, Bucuresti, Ed.Teora, 1999.
Lévi-Strauss, Claude, *Antropologia structurală*, Buc., Ed.Pol., 1978.
Malarewicz, J.A., *Quatorze leçons de thérapie stratégique*, Paris, ESP, 1992.
Stekel, W., *Psihologia eroticii feminine*, Bucuresti, Ed.Trei, 1997.
Watzlawick, Paul, *Le Langage du changement*, Paris, Ed.du Seuil, 1980.
Winnicot, D.W., *L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1971.

Gramatica limbajului vizual al Op Art-ului

The grammar of Op Art's visual language

Ioana-Iulia Olaru[1]

Rezumat

The present research refers to the matter of the complexity of Op Art's visual language, being concerned with its morphology and syntax. A revolutionary and innovative art like Optical Art is – in which the expressive artistic vision is combined with the ornamental one and with its rules – truly needed a special type of language. Consequently, from a didactic and even methodological perspective, in the present study, we will search for and analyze elements of language which illustrate Op Art – the point, the line, the shape, the value –, and also composition principles and types of compositions (static/dynamic, open/closed, centrifugal/centripetal, with one or more centres of interest, organized according to some compositional formulas). It is an art of optical illusion, where the modules are basic elements, this periplus is extremely explicit and coherent and it also benefits from the quality of diversity: each Op artist comes with one's individual artistic language, thus resulting in an infinity of aspects and approaches.

Therefore, the concrete role of this endeavour is the one inside the process of educating through art, facilitating understanding of this special artistic phenomenon; but it is, in the same time, also an invitation which opens the gates of creativity. In the end, what this paper intends to be is

[1] Lect. univ. dr., Univ. de Arte ”G. Enescu”, Iași, Romania.

advocacy for the recapitalization of the arts of the past, in this postmodernit times, in which present artistic trends follow one another in a staggering whirl.

Keywords: Op Art, moar, chrome-interferences.

Op Art-ul şi Arta Cinetică sunt cele mai importante dintre direcţiile contemporane care îşi propun nu doar un tip special de spaţiu plastic, care să înglobeze mişcarea şi timpul, dar chiar relaţionarea lor într-un unitar ansamblu estetic. Deşi graniţa dintre Op Art şi Artă Cinetică este încălcată adeseori, totuşi asemănarea lor nu merge până la confuzie. Elementele componente ale operei de Artă Cinetică au o mişcare concretă, aceasta devenind un adevărat element de limbaj plastic ca și linia, forma sau culoarea; în imaginea Op (*cinetismul virtual*), se creează, prin diferite procedee, doar iluzia mişcării. În plus, față de percepția succesivă în cazul Cinetismului, a unui timp care se desfășoară pe orizontală, în Arta Op, prin structurile sale repetitive, spațiul se naște din mișcarea circulară a timpului. Dacă am compara cu un limbaj arta vizuală, atunci opera de artă, în general, ar trebui să fie un mijloc de comunicare. O comunicare a unei realităţi proprii creatorului, a lumii sale interioare – celorlalţi. Pentru a analiza acest limbaj, al operei de Artă Optică, trebuie să-i cunoaştem „gramatica”, o gramatică articulată pe structurile sintactice și morfologice ale imaginii plastice, adică pe formele plastice şi pe raporturile dintre ele, care dezvăluie modalităţile de reprezentare plastică.

a) Morfologia imaginii Op

Aceasta este reprezentată de elementele de limbaj plastic esenţiale reprezentării: punctul, linia, figura (forma volumetrică în reprezentările tridimensionale), culoarea, valoarea. Creația optică oferă o plajă foarte largă de posibilități de jonglare cu toate elementele de limbaj cunoscute. În cazul Op Art-ului, aceste elemente de limbaj plastic au o forță vizuală cu atât mai mare cu cât pe acestea se întemeiază construcția imaginii în mod foarte evident. Aceste compoziții pot fi adevărate lecții de predare-învățare a punctului, liniei, culorii etc.

Punctul. Început, sfârşit, limită, concentrare maximă, întrerupere, zonă conflictuală, punctul în arta vizuală este o formă plană sau spaţială ale cărei dimensiuni sunt reduse sau tind să se micşoreze în raport cu suprafaţa-suport. Foarte des valorificate de artiştii Op, punctele cunosc în această artă o diversitate de reprezentări, de la cele bidimensionale, până la

reliefuri înalte, în care punctul iese din plan, ajungând chiar să fie reprezentate de un obiect în sine (de exemplu, cuiul), cu ajutorul căruia se alcătuiesc structuri organizate.

Ca prezenţă fizică, **punctele** au mai multe caracteristici.

Mărimea este o primă trăsătură. Pentru a fi punct, forma trebuie să fie minusculă în raport cu celelalte elemente de limbaj plastic, dar şi cu suprafaţa-suport. După mărime, expresivitatea punctului este corelată cu efectul de distanţă. Efectele acestea sunt foarte folosite în Op, artă a iluziei spaţiale. În *Ond-Fire*, Vasarely sugerează cu ajutorul punctelor bombarea în spațiu: în zonele apropiate, discurile se măresc treptat, pentru a se micșora în ariile pe care vrea să le retragă spre fundal. Forma exterioară este graniţa ce-i separă conţinutul de mediul în care se află). Punctul poate avea forme geometrice plane (simple sau complexe), spaţiale, figurative, abstracte; de asemenea, Arta Optică utilizează o infinitate de forme ale punctului, pătrate, circulare, chiar obiecte întrebuințate (cum este cuiul la Uecker). În lucrarea *Folclor*, care aparține unei perioade mai puțin austere[2], Vasarely întrebuințează diverse și jucăușe semne cu valoare de punct. Gruparea punctelor imprimă expresivitate: dinamism, ordonare (sau dimpotrivă); Op Art-ul este arta care marșează efectiv pe această caracteristică a punctului, folosită ca mijloc de expresie pentru a se obține diferite efecte (cum este în cazul *Discurilor albe* ale lui Riley, unde grupurile de puncte de diferite mărimi imprimă o ordonare aparent dezordonată (sau invers?) a jocului optic.

Culoarea punctelor are și ea importanță. Punctele pot avea culori diferite, care le sporesc şi ele expresivitatea: efectul de distanţă nu depinde doar de mărime, ci şi de culoare (cald în faţă, rece în adâncime); efectul de greu-uşor (jos greu, sus uşor), închis-deschis (jos închis, sus deschis). În lucrările Op în care este folosită culoarea (cele mai multe, de altfel), cu atât mai mult se intensifică efectele urmărite, de iluzie optică, prin folosirea efectelor spţiale ale culorilor. Un exemplu sunt compoziţiile lui Demarco, în care culoarea are un rol important în contrast cu simplitatea elementului folosit: punctul, de aceeași mărime și cu aceeași formă (pătratul).

Astfel, Castellani se folosește de urmele cuielor cuie bătute ordonat pe o suprafață plană, pentru a produce o formă neregulată de reliefuri joase, care repartizează diferit lumina şi umbra. Sunt reliefuri cu alternare a punctelor cu străpungeri, care creează suprafeţe ritmice de o mare puritate şi fermitate. Spaţiul sugerat de aranjarea cuielor este elastic şi mobil. Şi

---

[2] *Les grands maîtres de la peinture*, Paris, Ed. Hachette, 1989, p.1406

reliefurile lui De Camargo, în funcţie de mărimea elementelor, ajung să dea impresia de mici puncte. La Dorazio, valoarea semn-culoare-lumină este cea care își pune amprenta asupra elementelor care uneori ajung de dimensiunea unui punct în lucrările sale.

La Poons, punctele capătă valenţe deosebite; doar cu ajutorul lor va realiza compoziţii Op, vibrante, de o calitate artistică indiscutabilă, în ciuda repetiției. Dispuse aparent întâmplător pe întreaga suprafață a tabloului, ele sunt de fapt ordonate foarte riguros. Aparte este şi Uecker, care amplasează perpendicular sau oblic reliefuri alcătuite în mod concret din cuie, care nu evocă nimic, nu au valoare de simbol, nu este vorba aici decât doar despre factură, despre efecte speciale de lumină sau despre iluzia mişcării. Plasate într-o lumină radiind dintr-o sursă sau din mai multe, unghiul este astfel calculat încât apar jocuri foarte nuanţate, care dau identitate fiecărei lucrări în parte. Cu ajutorul punctelor intens colorate, Anuszkiewicz măreşte acuitatea vizuală a privitorului prin intermediul excitaţiei optice bazată pe contrast. Dar și Riley şi Vasarely vor întrebuinţa, după cum am văzut și mai sus, o multitudine de elemente de limbaj plastic, puncte, linii, figuri, pentru a realiza interesante efecte Op: puncte închis-deschise, dar şi cu variaţii tonale, chiar tente multicolore, precum de asemenea întâlnim progresii dimensionale, un limbaj plastic cu o simplitate şi o putere de şoc ce îi asigură audienţa, puterea de circulaţie.

Linia. Al doilea element de limbaj plastic, linia, are aceeaşi potenţă expresivă şi spaţială ca şi punctul. Punct în mişcare (dacă mărim vizibil una dintre dimensiunile punctului obţinem o linie), simbol al dinamicii, linia sugerează prin valoarea şi mişcarea ei ideea de formă, de spaţiu, chiar de culoare. Și în Op Art liniile, după cum vom vedea mai jos, sunt caracterizate de o serie de trăsături. Prima dintre acestea este mărimea Liniile pot fi: lungi-scurte, subţiri-groase (imprimând creațiilor Op expresivitate, prin efectul de apropiat-depărtat). O maestră a jocului cu liniile este Birdget Riley, în lucrările sale obținând și asemenea efecte, de volum. În ceea ce privește aspectul, liniile sunt: drepte, curbe, frânte – conferind fermitate sau sensibilitate, calm sau dinamism, în duct continuu (decorativism) sau modulate (expresivitate), lucrările Op mizând, în iluziile optice, pe aceste senzații transmise, ca în *Fragment 3/11* a lui Riley, unde orientarea diferită a liniilor frânte și orientat are ca rezultat un efect amețitor. Ca orientare, liniile pot fi: verticale – ascensiune, orizontale – ordine, diferite orientări – nesiguranţă (acest din urmă caz fiind exemplificat de *Reinforced concrete 0°-45°-65* a lui Morellet, în care linia pare că și-ar căuta drumul în spațiul lucrării). Și prin grupare se transmit

senzaţii. Liniile pot fi convergente, divergente, paralele, perpendiculare, radiale, cu efect de greu-uşor etc. Cuiele lungi care *ornamentează* scaunul lui Uecker pot fi traduse ca linii divergente (*Scaun cu cuie*, Uecker). Culoarea caracterizează și ea liniile: ca şi la punct, culoarea are rol în crearea efectului spaţial – ca într-o lucrare fără titlu a lui Sobrino, unde liniile creează efecte de adâncime, dar și de irizare.

Dorazio întrebuinţează cu precădere liniile, ca elemente de limbaj plastic, realizând mişcarea iluzorie a compoziţiilor prin jocuri de benzi încrucişate, de lăţimi diferite. Soto va exploata efectul de moar: o linie diagonală desenată de-a curmezişul unor linii paralele dese va părea ruptă la intersecţii. În lucrări elegante, în relief mic, suspendă de fire de nylon baghete din metal în faţa unui fundal liniat subţire, monocrom. Imaginile se dizolvă și se schimbă în funcţie de curenţii de aer și de mișcarea spectatorului[3]. De fapt, tendința lui este de a redefini spațiul, privitorul care pătrunde în ansamblurile lui vibrante neștiind cu siguranță unde exact se află.

Cruz-Diez, în *Cromo-interferenţe*, încrucişează tramele de linii paralele care, sub efectul unei mişcări (mecanice, fizice sau doar virtuale) produc impresia de moar. Sempere realizează o remarcabilă senzaţie de mişcare prin intermediul unei foarte elaborate liniaturi paralele, extrem de fine. Reliefurile din cuie ale lui Uecker se articulează în diverse figuri şi structuri, uneori linii în spirală, într-un fel de crescendo organic. Anuszkiewicz pune accent pe relaţia dintre figură şi fond, suprafeţele sunt ordonate după trasee geometrice şi sunt traversate de linii foarte fine şi contrastante.

Morellet va folosi şi el linia – simplă, în instalaţiile luminoase – sau reţele de ordonare prin suprapunere, creând o tramă care-i va deveni caracteristică: o reţea de linii paralele negre suprapuse după o ordine determinată[4], care acoperă întreaga suprafaţă a unor structuri omogene, uimitoare prin neprevăzutul provocat de ceva atât de riguros. Unele reţele dau senzaţia de greu, altele sunt atât de uşoare că par că plutesc. La Riley, liniile realizează dinamismul optic, prin deformări şi rupturi în interiorul seriilor. Paralele șerpuitoare ale mişcării apei sau aerului, dar și ale trăirilor sale lăuntrice, liniile în opera ei au vibrație pe care o regăsim în lucrările obținute prin programele computerelor. Uneori, configuraţia liniilor pare a se schimba o dată cu schimbarea poziţiei privitorului. În ciclul *Zebre*,

---

[3] Edward Lucie-Smith, *L'art d'aujourd'hui,* Paris, Bookking International, 1996, p.310-311
[4] El, de altfel, mizează pe matematică, nu pe hazard în creațiile sale. Cf. *Carte blanche a Denise Rene. Aventure geometrique et cinetique*, Paris, Art Center, 1984, p.154

Vasarely creează printr-un joc de dungi sinuoase impresia de volum. Formele iau naştere prin decalajul pozitiv-negativ[5]. Alte compoziţii geometrice sunt simple linii cu o configuraţie convexă sau concavă, care lasă senzaţia că imaginea este instabilă, privitorul având impresia că percepe mişcarea. În ciclul *Vonal*, păstrează forma pătratului, dar renunţă la distorsiunile specifice, obţinând efecte de cinetism virtual prin dispunerea laturilor după principiile perspectivei liniare. Agam divizează imaginea în lamele angulare. Liniile colorate se lărgesc sau se îngustează: imaginea se destinde pentru a-şi releva aspectul său multicolor sau se concentrează într-un plan negru, texturat.

Forma. Forma reprezintă aspectul vizual, înfăţişarea lucrurilor. În artele vizuale, ea constituie un element foarte important al limbajului operei de artă. Formele sunt: plane (bidimensionale) – **figurile** – şi **volumetrice** (tridimensionale). În Arta Op sunt folosite formele (plane și volumetrice) care au la bază geometria simplă, cu aspecte diverse. Un element sau semn folosit adesea în Arta Op este modulul. Modularea presupune existenţa unui modul ca element repetabil şi a unui principiu de repetiţie. Un pătrat ca modul poate fi repetat, combinat, mărit, micşorat, dar rămâne ca formă tot un pătrat. Ca în cazul literelor alfabetului, la Vasarely o unitate plastică de bază în ceea ce privește forma și culoarea poate fi combinată la infinit[6] (de exemplu, un cub redat în perspectivă, cu un romb înscris în suprafața frontală, ca în tapiseria *Maamor* a lui Vasarely). Spre deosebire de modul – algolul, foarte folosit în Op Art –, este un element care îşi modifică şi forma. În *Sferă cu pătrate*, același artist amintit mai sus porneşte tot de la sugerarea unui cub în spațiul bidimensional, căruia însă îi modifică treptat și dimensiunea și forma, redându-l din mai multe unghiuri de vedere (de deasupra, de dedesubt, dar și de aproape sau de departe), imprimând astfel volum sferei pe care aceste cuburi o alcătuiesc. De fapt, algolul folosit este aici ambiguul cub al lui Necker.

Figura. Dorazio construieşte figuri geometrice din linii divers etalate pe suprafaţa-suport. Sempere realizează senzaţia de dinamism nu doar cu ajutorul liniaturii, ci şi cu ajutorul figurilor geometrice, în progresie şi gradaţie. Morellet va avea de la început un limbaj pronunţat geometric, dominat de forme simple, asamblate în compoziţii elementare, bidimensionale. Figurile lui Riley se remarcă prin schimbări de ritm, mişcări şi contramişcări, contractarea sau relaxarea elementelor picturale,

---

[5] Franck Popper, *L'Art cinetique*, Paris, Gauthier-Villars Editeur, 1970, p.92

[6] Magdalena Holzhey, *Victor Vasarely 1906-1997. Pure Vision*, Köln, Taschen, 2005, p.8

bine definite, dar cu o aparenţă de întrepătrundere. Dar în general, la ea figurile sunt folosite pentru a obține cu ajutorul lor linii cu ritmuri inexistente în lucrare, dar receptate de privirea spectatorului. Spre deosebire de Op Art-ul lui Riley, care poate induce amețeală spectatorului, arta lui Vasarely imprimă, din contra, echilibru și organizare.

Cercul și pătratul, întretăiate şi combinate, redate în perspectivă, sunt componentele de bază ale operei lui Vasarely. Sunt figuri care înaintează şi se retrag succesiv, deformate, dilatate sau îngustate, prin schimbarea raportului între dimensiunile lor obţinându-se efecte de concavitate sau de convexitate. Ele transcriu conceptele sale ştiinţifice despre spaţiu, materie şi energie, prin mijlocirea figurilor pur geometrice, care alcătuiesc în același timp și fondul lucrării, transformându-se în forme, sugerându-se astfel volumul, dar și mișcarea. Vasarely militează pentru unitatea organică dintre figură şi culoare, care sunt pentru el unul şi acelaşi lucru. Şi în compoziţiile lui Agam prind viaţă figuri, geometrice în general, uneori chiar foarte bine individualizate, dar de cele mai multe ori de o instabilitate extraordinară.

Forma volumetrică. Suprafeţele lui De Camargo sunt acoperite de cilindri tăiați dintr-o tijă subțire din lemn. Segmentele sunt retezate sub unghiuri diferite, aceste difuzează lumina într-o multitudine de direcţii, într-o armonie instabilă, surprinzătoare[7]. Şi Peeters va ieşi din spaţiul plan, amplasând diverse materiale pe suport (de exemplu, în lucrarea *Pene albe*), pentru a obţine structuri rafinate.

La Castellani, suprafaţa este traversată de tensiuni dinamice rezultând din ieşiturile şi depresiunile lăsate de înțepăturile cuie, iar umbrele care creează efecte perspectivale iluzorii. Folosind repetiţia simplă, el reduce lucrarea la spaţiu, lumină şi timp (nu există nici un fel de imagine reprezentată, nici măcar abstractă, în lucrările sale). În volum, Le Parc va obţine efecte optice generate de instabilitatea formelor geometrice şi de mobilitatea luminii (reflectată de acestea), o lumină de obicei albă și provenind de la o sursă laterală. Plăci suspendate din metal reflectă lumina, impresionând privirea spectatorului. Şi Vasarely s-a interesat de tridimensionalitate (deşi mai puţin decât discipolii săi) (*Gestalt*).

Soto va trece de la tabloul cu elemente în relief mic, la instalaţii, așadar la forma tridimensioanlă, urmărind crearea ambianței. Va ajunge la aranjamente spaţiale, în care spectatorul poate pătrunde efectiv pentru a le aborda din interior. Uecker va extinde procedeul acoperirii cu cuie şi la

[7] Edward Lucie-Smith, *op. cit.*, p.313

suporturile cele mai neaşteptate: piane, scaune, televizoare (aşadar, nu doar suprafețe plane). Nu în ultimul rând, el este interesat de reprezentarea unui proces dinamic, întotdeauna plasând cuiele în aşa fel încât elementele pe care se înalţă să dea iluzia unei energii cinetice. Dar el va dispune și dopuri de plută sau tuburi din carton pe suprafața picturilor sale.

Cruz-Diez aşează perpendicular lamele din material termoplastic translucid pe o suprafaţă plană, care se modifică în funcţie de unghiul de privire al spectatorului, dar şi de textura şi diferenţierile de plan ale suportului lucrării. Opera lui Sempere este definită prin repartiţia elementelor geometrice pentru a se obţine efecte optice vibrante, jocuri cu lumina culoarea, mişcarea. Sobrino este un magician al mişcării reale sau sugerate a formelor geometrice modulare. Din metal, sticlă, plexiglas, acestea oferă posibilitatea experimentelor care au la bază reflexia și transparența. La Morellet, sculpturi cu structuri simple, precise, sunt concepute uneori pentru un context arhitectural.

Lucrările „polimorfice” ale lui Agam sunt construite din lame de tablă în relief, în formă de dinți de fierăstrău cu vârfurile orientate spre spectator. Acestea prezintă diferite aspecte, conform unghiului de vedere al privitorului, formând un ritm. Ele par să se integreze una în alta dacă ne aflăm în faţa tabloului, dar se separă şi se recompun dacă ne deplasăm dintr-o parte în alta, caz în care compoziția se transformă: zonele ascunse se relevă treptat, cele vizibile dispărând. Astfel încât el permite spectatorului să ia parte activă la creearea de noi compoziţii[8]. Dar are şi lucrări ronde-bosse, unde ritmul este principiul fundamental, Agam moştenind abordarea particulară a lui Max Bill în sculptura sa geometrică, cu forme strălucitoare şi precise.

Culoarea. Similar cu modularitatea în ceea ce priveşte forma, orice amestec cromatic care foloseşte o anumită culoare ca modul constituie tot modularitate. Se întâlnește și în Arta Op pentru a se obţine mai multe nuanţe sau tonuri ale aceleiaşi tente (culoarea-modul trebuie să domine în amestec). Se speculează astfel calităţile dinamice ale unor raporturi cromatice (pe lângă cele de formă). Ca orice compoziţie, şi cea Op respectă aceleaşi reguli coloristice: armonia cromatică, gamele, contrastele, circulația culorilor, dominanta cromatică sau dialogul. La baza armoniei stă acordul cromatic: şi în Arta Op culorile pure nu vor fi juxtapuse violent, în dezacord, ci se va face o trecere dinamică de la o tentă la alta, cu ajutorul degradeurilor de ton sau de nuanţă.

---

[8] Pornind de la conceptul precum că lucrările statice sunt ca idolii și făurirea acestora ar contraveni religiei ebraice, Agam mizează pe schimbare și pe mișcare în creațiile lui. *Ibidem.*, p.305

În cazul compoziţiilor Op vom întâlni toate cele șapte tipuri de contraste. Este oferită o plajă foarte largă de posibilităţi de combinare a culorilor. Contrastul este un mijloc de expresie plastică prin care elementele de limbaj aflate în opoziţie îşi accentuează caracterele proprii. În Op Art există şi contraste intense şi contraste temperate (anumite raporturi cromatice pot fi în acelaşi timp şi contrast şi acord).

Un interesant exemplu de obținere a contrastului simultan este observabil la Riley: în *Cataract 3*, unde artista foloseşte pentru prima dată culoarea. Întâlnim aici fenomenul de „revărsare optică”: ochiul vede o culoare complementară care nu există pe planul lucrării, în zonele din jurul celor colorate intens. Efectul spaţial al culorilor este exploatat foarte adesea în Arta Op. Pentru fundal, Vasarely alege pătrate albastre despărțite de pasaje subțiri orange, în schimb, pentru sfera care se bombează, pătratele au un orange din ce în ce mai luminos, pasajele fiind albastre (Vasarely, *Enigmes I*). Efectul spaţial al culorilor este strâns legat de celelalte efecte ale culorilor: cald-rece, uşor-greu.

Efectul termodinamic. O culoare poate fi încălzită sau răcită prin amestec fizic sau optic. Amestecul fizic rezultă din amestecul culorilor între ele (Vi, de exemplu, este cald sau rece după cum are mai mult sau mai puţin R) (*Midnight Suite, Purple with Red* a lui Anuszkiewicz prezintă ambele variante ale violetului: mai cald sau mai rece. În Arta Op, exploatat este şi amestecul optic (juxtapunerea). Se realizează prin aşezarea alăturată a două culori pe suprafaţa-suport. Amestecul este făcut pe retină, atunci când privim culorile. Întâlnim asemenea căutări în lucrarea lui Demarco, *Relation couleur*.

Efectul greu-uşor. Se disting culori uşoare – G, O, R deschis, VeG – şi culori grele – R închis, Ve, ViA. Vedem cum rombul realizat în culori foarte deschise și foarte calde pare ca plutește deasupra suprafeței pe care se distinge și printr-o luminozitate puternică (Demarco, *Couleur*).

Castellani utilizează mai târziu, ca suport – pentru compoziţiile sale (în general albe sau negre), bazate pe un joc de lumini şi umbre – şi suprafeţe colorate intens, dar întotdeauna monocrome[9], variate tonal, în funcţie de incidenţa luminii care se oprește în mod diferit asupra neregularităților. Dorazio va suprapune benzi de diferite culori pure, în compoziții fără început sau sfârșit, creând prin transparenţe, efecte de profunzime. Texturile de o extremă fineţe, creează surprinzătoare efecte de lumină. Sedgley debutează cu imagini de „ţinte”: inele colorate, a căror

[9] Cyril Barrett, *Op Art*, London, Studio Vista Limited, 1970, p.159

aparentă pulsație conferă o puternică impresie de avansare sau de retragere, toată suprafaţa rămânând instabilă[10]; efectul este intensificat de schimbarea luminozităţii culorilor pure.

La Soto, structurile cinetice sunt alcătuite din elemente geometrice colorate: suprapuse în diverse unghiuri, variatele structuri apropiate cromatic produc o senzaţie de mişcare, care se accentuează şi mai mult atunci când spectatorul se plimbă prin faţa lor. Pornind de la dripping-ul lui Pollock şi de la experienţele lui Newmann asupra cromatismului culorilor, Poons utilizează culorile pentru a obţine efecte optice, aranjând punctele pe un fond aproape monocrom.

În *Orange Crush*, Poons pictează puncte de culoare albastru-verde pe un un fond orange, puncte care creează o puternică senzaţie de vibraţie, activând suprafaţa aşa cum bulele de aer ar mişca oranjada din care se ridică... În *Double Speed,* compoziţia constă nu în una, ci în două structuri suprapuse de puncte colorate; deşi în fiecare sistem punctele sunt de culoare identică, ochiul privitorului, încercând să distingă o structură de alta, devine incapabil de o punere la punct corectă din cauza strălucirii contrastelor colorate.

Din acest motiv, punctele par să-şi schimbe continuu poziţia şi privitorul va vedea puncte acolo unde nu sunt, dar şi pentru că, fiind desenate chiar până la marginea pânzei, impresia este că se poate continua dincolo de margini[11]. Poons a fost influenţat de picturile *boogie-woogie* ale lui Mondrian. Într-un sens, sistemul rectangular al lui Mondrian, ca un fel de structură invizibilă, se înrudeşte cu motivele punctiforme ale lui Poons. Jucându-se cu actul percepției, în *Nixe's Mate,* Poons face ca micile ovale, deși colorate în culori reci, să pară că avansează în prim-plan pentru că sunt mai luminoase, pe când cele în culori calde par că se îndepărtează[12].

În *Physiocromii,* Cruz-Diez dispune lamele colorate pe suprafaţa-suport, care descompun și recompun lumina colorată, culoarea se modifică şi creează o impresie de radiaţie cromatică, variind o dată cu poziţia privitorului. Prin lumina colorată în care pătrundea spectatorul, el a urmărit autonomia culorii în spațiu. Sempere exploatează cu precădere subtilităţile de nuanţe, evitând agresarea retinei prin contraste violente de culoare. Optând pentru gradaţii din aceeaşi gamă cromatică, el se limitează să opună doar nuanţe luminoase celor întunecate. Culoarea este unul dintre

---

[10] Edward Lucie-Smith, *op. cit.*, p.305

[11] *Ibidem*, p.300-301

[12] Rene Parola, *Optical Art. Theory and Practice*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1969, p.131

cele mai izbitoare aspecte ale artei lui Anuszkiewicz. Preocupat de noile teorii ale interacţiunii culorilor, după peceptele lui Albers, Anuszkiewicz utilizează culorile intens contrastante, uneori complementare. Mizând pe șocul optic, creează imagini ce dau impresia de mişcare printr-un simplu efect optic luminos numit de el însuşi „iradiaţie”.

El utilizează câteva culori, dar de maximă intensitate, pe care le folosește în mod repetat. Dar urmăreşte și transfomările optice care au loc atunci când culori de diferite intensităţi sunt aplicate aceloraşi configuraţii geometrice (pătrate, multiple de pătrate). Morellet se limitează la figuri simple; aceeaşi simplitate o regăsim şi în ceea ce priveşte paleta cromatică, restrânsă la câteva culori, fără o factură aparentă. La acestea, se adaugă şi efectele luminoase colorate din instalaţii. Treptat, şi Riley va recurge tot mai mult la culoare, pe motive foarte simple, benzi alungite, unde raporturile dintre diferite nuanţe creează animaţia pânzei. Se inspiră din natură (aluzii la efectele fenomenelor naturale, la sursa energiei focului, vântului, apei), dar o folosește doar ca sursă de inspirație pentru a obține dinamismul forţelor vizuale.

Vasarely obţine iluzia instabilităţii în compoziţiile lui în care ochiul creează automat iluzia schimbării, în contrastul tonurilor de culori întunecate sau strălucitoare. Semnificând expansiunea Universului, *Vega-Nor* creează iluzia optică a unei sfere pe o suprafaţă plată. Iluzia este datorată felului în care sunt folosite culoarea, figura, linia. Culori calde, ca O şi G, tind să avanseze în spaţiu. Figurile devin progresiv mai subţiri şi mai mici, ca şi cum s-ar îndepărta de centru. Şi liniile amplifică iluzia. De asemenea, el invită la percepția intelectuală a tabloului, instaurând un model de percepere, prin asocierea dintre diverse forme cu diverse culori, acestea din urmă căpătând astfel valori diferite.

La Agam întâlnim cercetări ale efectelor culorilor complementare de mare intensitate când sunt juxtapuse, cercetări ale schimburilor optice care rezultă (influenţa lui Itten este regăsită în preferinţa constantă pentru forme geometrice, pure, culori strălucitoare şi compoziţii multicolore). Face apel la muzică şi la contrapunct, ale căror variaţii le va transpune în pictură, sub forma modificărilor de lumină şi culoare. El va rămâne în domeniul şocului optic nu prin motivul folosit, ci prin lumină.

Valoarea. Valoarea reprezintă distincţia dintre lumina relativă şi întunericul relativ. Termenul poate fi aplicat şi seriei de griuri de la alb la negru, dar și tonurilor mai deschise sau mai închise ale diverselor culori. De asemenea, spuneam că valoarea se referă şi la luminozitatea culorilor. Valoraţia este o pictură în alb-negru. O lucrare se poate verifica,

fotografiind-o. Ea poate să aibă o multitudine de culori, dar să nu fie valorată, sau invers – pot fi culori puţine şi valori multe. Este un instrument pe care Op Art-ul mizează uneori, Vasarely folosind această opoziție între zone colorate în tente violent contrastante, dar de aceeaşi înălţime tonală, o fotografie alb-negru dând tonuri de gri aproape identice. Pare foarte colorată sculptura mai sus amtintită, *Gestalt*, a lui Vasarely, dar multitudinea este a tonurilor și semitonurilor; iar invers, în lucrarea *Harom* a aceluiași autor, cerculețele au diverse culori (roșu, grena, albastru, verde), dar în fotografia alb-negru, ele au aceeași valoare, același gri, fără diferențe de tonuri. În Arta Op, sugerarea volumului poate fi făcută aplicând procedeul clarobscurului. Clarobscurul este contrastul dintre părţi întunecate şi părţi luminate.

Este procedeul prin care este redat volumul şi spaţiul. Un exemplu îl reprezintă formele geometrice ale lui Vasarely, în care micile module pătrate îşi intensifică treptat tonurile în „umbră", deschizându-se în „lumină" (Vasarely, *Rouge et bleu*). Foarte mulți artiști Op jonglează cu infinitatea de tonuri și semitonuri de la alb la negru, sau pur și simplu mizând pe contrastul valorilor. La Castellani, o matrice optico-plastică este obţinută prin incidenţa luminii pe tablă: un joc de lumini creează reliefuri pozitive sau negative. Utilizând un sistem precis, înfige cuie sub pânză la adâncimi diferite. Cu această metodă el transformă lucrările monocrome în membrane dinamizate de unghiurile diferite în care cade lumina. În general, operele timpurii se concentrează pe alb (nu ca o culoare, ci ca absenţa culorii), aceasta fiind matricea conceptuală a întregii sale opere. Suprafeţele monocrome ale lui De Camargo conţin secţiuni cilindrice modulare, care, dispuse în unghiuri diferite, creează curioase efecte de clarobscur.

Poons extinde jocul de puncte în afara graniţelor culorii, folosind valori. La Uecker, reliefuri albe pe suprafeţe albe dau impresia că dizolvă identitatea fizică a operei, pentru că ochiul nu dispune de o suprafaţă plană stabilă pe care să se fixeze. Folosirea unei singure culori (valori), albul, îl va individualiza pregnant între artiştii generaţiei sale. Și în lucrările cu cuie urmărește variația luminii și a umbrei. „Coloratul" Anuszkiewicz va lucra şi în cadrul restrâns al alb-negrului, realizând o serie de structuri modulare ce amintesc de Vasarely, prin modul în care obţine iluzia spaţiilor bidimensionale. În trama caracteristică lui, Morellet va folosi doar alb-negrul. Riley creează dinamism optic limitându-se la alb şi negru în majoritatea lucrărilor sale. În mai sus-amintitele *Discuri albe*, dacă privim în altă parte, ochii vor continua să vadă imagini i-reale (puncte albe),

sclipitoare. Este fascinată de actul privirii, mai ales în lucrările alb-negru. Ciclul *Zebre* al lui Vasarely reprezintă structuri binare ale căror tensiune este accentuată de jocul alb-negru, unde apare o ambivalenţă a figurilor care devin permutabile, ambigue.

b) Sintaxa imaginii Op

Sintaxa imaginii permite studierea limbajului plastic sub aspectul său pur formal, al reprezentării. Desigur, sintaxa imaginii are legătură cu semnificaţia operei, deşi nu se referă strict la ea, deoarece forma reprezentării nu este ceva doar exterior, ea determinând conţinutul acesteia, ideile exprimate de lucrarea vizuală, elemente ce determină semnificaţia sa. Din toate timpurile, organizarea spaţiului plastic a constituit preocuparea principală a creatorilor. Compoziţia este o organizare a elementelor plastice într-un ansamblu coerent. Relaţiile dintre puncte, linii, forme, valori, culori sunt gândite pe baza unor probleme plastice de paginaţie, proporţie, armonie, echilibru, expresivitate, contrast. Compoziţie înseamnă intervenţia asupra formelor şi a relaţiilor dintre ele, pentru realizarea de ansamblu, a ideii plastice, avându-se în vedere scopul expresiv plastic. Expresivitatea este acea proprietate a compoziţiei care o face capabilă să capteze interesul, să comunice emoţii, să pătrundă în sufletul privitorului.

În ceea ce privește Arta Op, specială este permutabilitatea elementelor. După cum vom vedea mai jos, este vorba despre un tip de compoziție în care regăsim reguli ale artei decorative, colate pe compoziția plastică, rezultatul fiind original și fermecător, mizându-se pe obținerea mișcării doar optice, nu și a celei reale.

După cum sunt organizate elementele acestora, compoziţiile sunt de mai multe tipuri.

În Arta Op se întâlnesc deopotrivă compoziţii închise (Vasarely, *VY-48-A*) şi deschise (Riley, *Drift 2*), caracteristica fundamentală a Op Art-ului, dinamismul, putând fi limitată la spaţiul fizic al lucrării sau putând fi sugerată continuarea lui în afara cadrului, cu aceeaşi forţă. Dar multe dintre compozițiile Op, jonglând cu instabilitatea percepției, au tendința de a avea o aparență de compoziție închisă, în care privirea este orientată spre centrul lucrării, dar care însă sugerează deschiderea jocului spre spațiului din afara tabloului (la Vasarely, în *Biza-Zett*, în partea de jos a imaginii, deja există „promisiunea” începerii unui nou joc optic).

Alt criteriu după care se clasifică compozițiile este cel al mișcării. În Arta Op, dinamismul este trăsătura fundamentală. Chiar când pare statică, o compoziţie Op este animată. În *Silvered 2* al lui Riley, compoziția aparent statică este dinamizată optic cu ajutorul contrastului de culoare. În *Static 3*, austera compoziție alcătuită doar din puncte de formă ovală așezate la distanță egală este simplă și regulată. Dar și aici Riley oferă senzația unei energii intense[13]. Compoziţia dinamică, specifică Op Art-ului, este dominată de linii oblice, frânte, circulare, spiralate, contorsionate. Formele (figurile) sunt neregulate, contrastele sunt puternice. Dinamismul se traduce prin acumularea forţelor într-o rezultantă activă, de cele mai multe ori fiind accentuat totul și printr-o cromatică foarte contrastantă (Vasarely, *Oslop 3*).

În afara elementelor de limbaj plastic, există şi o serie de mijloace de expresie artistică, care trebuie respectate în orice compoziţie, indiferent de tipul acesteia; de asemenea, există în compoziția Op și reguli de bază pe care le regăsim în compoziția decorativă.

Varietatea înseamnă diversitate în folosirea elementelor vizuale. Se obţine prin folosirea de linii, forme, valori şi culori diferite, organizate în contrast, în aglomerări sau dispersări. Op Art-ul mizează uneori pe jocul optic cu elemente ce par foarte variate, cărora însă le găsim reguli care le aduc la același numitor (Riley, *Carnival*, unde, dacă privim cu atenție, figurile, aparent diferite, sunt obținute prin suprapunerea aceluiași tipar). Așadar, pentru a nu irita ochiul (un contrast prea puternic, de exemplu), este necesară unitatea compoziţiei. Aceasta reprezintă conlucrarea elementelor vizuale variate în vederea ordinii şi echilibrului întregului, subordonarea părţilor individuale întregului. Se obţine prin aşezarea formelor după anumite scheme geometrice, prin raportul între plin şi gol, prin distribuirea echilibrată a valorilor de închis-deschis, prin armonizarea culorilor (*Arcturus* a lui Vasarely).

Schema compoziţională este structura compoziţiei din punctul de vedere al formei de ansamblu. În Arta Op, unde baza o constituie dinamismul, vom întâlni mai puţine compoziţii doar pe orizontală sau verticală, iar atunci când există, ele mizează nu pe construcția și orientarea elementelor, ci pe jocul cromatic (*Paean*, Riley). În compoziția pe registre oblice și diagonale, diagonala exprimă spaţialitate şi mişcare. Sparge dreptunghiul imaginii, fără a scinda compoziţia. Oblice și chiar diagonale ca trasee compoziționale găsim de pildă chiar și într-o compoziție foarte

---

[13] Cyril Barrett, *op. cit.*, p.47

simplă a lui Riley, *Fragment 1*. Compozițiile pătrate sau dreptunghiulare exprimă stabilitate maximă, desigur, în Arta Optică, această stabilitate este de fapt aparentă (Sempere, *Fără titlu*). Compoziția romboidală, în schimb, comută atenţia de la marginile tabloului spre interiorul imaginii. În general, rombul face trecerea spre elipsă (rotunjirea colţurilor) (Morellet, *Percepție*). Există și compoziția rotundă şi elipsoidală; cercul este perfecţiunea, centrarea atenţiei spre interiorul imaginii. Se potriveşte unor compoziţii cu mesaje simbolice. Exprimă, ca şi elipsa, o dinamică închisă. Ovalul este expresia mişcării de rotaţie dinamică, privirea fiind dirijată circular, ocolind interiorul imaginii. Deși în mod declarat rotundă, compoziția *Decrochage no 5* a lui Morellet găsește soluții pentru a ieși din static (ruperea cercului, discontinuitate a luminii). Spirala exprimă dinamismul maxim, centripet și centrifug în același timp; este proprie subiectelor dinamice, dirijând privirea într-un sens sau în altul (*Artă și natură*, Vasarely).

Echilibrul este acel raport dintre părţile unei compoziţii prin care contrastele se neutralizează prin complementaritate. Se realizează între părţi juxtapuse: dreapta-stânga, sus-jos (Agam, *Mesaj de pace*), gol-plin, apropiere-depărtare, abstract-concret, general-particular, între valori, culori, forme.

Proporţia stabileşte modul de existenţă al formelor sub raportul dimensiunilor. În ele însele, dimensiunile ne lasă indiferenţi, dar când artistul le traduce în raporturi, acestea ne solicită. În plus, proporţia se raportează la un tratament al planurilor şi formelor în interiorul spaţiului. Tocmai acest lucru este exploatat de Arta Optică, este o încercare continuă de punere în dialog al proporțiilor diferitele module pentru a se obține fluiditatea necesară pentru sugerarea mișcării iluzorii (*Vega-Vizi*, Vasarely).

Centrul de interes este zona din tablou care atrage atenţia privitorului în primul moment. Ca să-l creeze, artistul foloseşte anumite mijloace: efectul de plin-gol, contraste, insistarea pe detalii etc. În funcţie de amplasarea centrului de interes, compoziţiile sunt centriste și centrifuge. În cele centriste, centrul de interes este aproximativ în centrul geometric al lucrării (în *Enigmes* a lui Vasarely, centrul de interes este reprezentat de sfera din centrul tabloului, fără sugestii de continuare a compoziției în afara marginilor lucrării). În compozițiile centrifuge, centrele de interes sunt în jurul centrului geometric al lucrării, rămas neocupat (cum este într-o compoziție a lui Agam, unde este evidentă intenția de dispunere a elementelor în jurul centrului lucrării). Dar în general, din cauza iluziei

optice pe care o urmărește permanent Arta Op, compozițiile centriste și centrifuge nu sunt întotdeauna ceea ce par, ele trecând iluzoriu dintr-o categorie în alta (în *Boreal Neg* a lui Vasarely, centrul geometric al lucrării pare neocupat, elementele, liniile, fiind dispuse în jurul lui , dar, de fapt, el este vârful formei diamantine; sau în *Concentric,* unde Anuszkiewicz adună punctele în centrul lucrării, dar ele, în același timp, se dispersează spre laturile tabloului).

În funcţie de numărul centrelor de interes, compoziţiile (inclusiv cele Op) au: un centru de interes (Vasarely, *Cheyt M*), două sau mai multe centre de interes (Vasarely, *Duo*). În arta decorativă, de la care Op Art-ul a împrumutat principii de organizare, există și compoziții fără centru de interes, când lucrarea este o alcătuire de forme şi structuri neaccentuate sau egal accentuate (*all over*), foarte des întâlnită în Op Art (Riley, *Ease*).

Tensiunea este o creștere în intensitate a liniei sau a culorii; asemenea mijloc artistic, care oferă iluziei optice posibilități nesfârșite, este foarte întâlnit în Op Art (*Opening*, Riley, în care linia se lățește sau se îngustează, imprimând atât contur, cât și luminare figurii geometrice pe care o sugerează).

Ritmul constă în reluarea unui anumit model sau folosirea mai multor dimensiuni ale aceleiaşi forme. Ritmul este mişcare, dar se deosebeşte de aceasta printr-o identitate proprie: revenirea timpilor slabi şi tari la intervale egale. În pictură, efectul cel mai general al ritmului este transformarea suprafeţei în spaţiu-timp. Ritmul poate fi monoton sau expresiv, după cum repetiţia este identică (ca într-una dintre lucrările lui Riley) sau variată (în lucrarea *Ritm* a lui Agam, este imposibil să nu detectezi intenția reluării grupajului de linii).

Rima plastică este foarte vizibilă în Arta Op. Acest procedeu (prin care se obține echilibrul și expresivitatea compoziției prin așezarea acelorași culori sau valori în pereche, în triunghi sau pătrat etc.) este foarte evident în compoziția Op. Aici nu este vorba atât despre o ascunsă figură de rapel, cât despre o evidență a împerecherii petelor. Așadar, figura de rapel la care recurge în general rima plastică în arta vizuală, în Arta Op poate să nu fie o figură geometrică aparentă, ci aceasta poate fi chiar vizibilă în planul lucrării, cu laturile concrete.

Așa cum spuneam, în Arta Op se regăsesc din plin reguli ale artelor decorative. Repetiţia este cel mai simplu principiu: reluarea unui element pe o anumită direcţie, în aceeaşi poziţie şi la distanţe egale. Dacă se imprimă însă o diversitate în ceea ce privește valoarea, de exemplu, se obține o iluzie optică (Riley, *Discuri negre și albe*). Alternanţa este o

succesiune a unui grup de elemente care se repetă, dând naştere iluziei de mișcare sau de volum, de strălucire (când este completată și de alternanța culorilor: *Firebird*, Riley).

Suprapunerea este așezarea, într-o compoziție, a elementelor unul peste altul, acoperindu-se total sau parțial: pătratele care *fug* din colțul din stânga-sus spre colțul opus din compoziția *Physichromie* a lui Cruz-Diez ilustrează procedeul suprapunerii, conferind mișcare aparentă lucrării. Simetria este un mod de organizare a părţilor unei compoziţii astfel încât formele să fie identice sau aproape identice faţă de o axă sau faţă de un punct central. Ea devine o căutare formală a unui echilibru vizual care se poate manifesta mai firesc prin asimetrie, care devine o modalitate de realizare compoziţională fundamentală, în concordanţă cu perceperea anizotropică a spaţiului, un mod firesc de exprimare a echilibrului.

Arta Op știe însă să jongleze și cu modulul, astfel încât chiar și simetrice, elementele să fie dinamice în spațiul lucrării (Riley, *Britannia*). Antisimetria este dialogul între formă şi antiformă (Vasarely, *V-48-F*), des întâlnită într-o artă a iluziei optice. Progresia reprezintă o mişcare de la mare la mic sau invers (ca dimensiune, aşadar) a elementelor unei compoziţii (*Vonal* a lui Vasarely porneşte de la un mic pătrat în jurul căruia celelalte pătrate cresc treptat). Gradaţia este trecerea ascendentă sau descendentă de la un ton la altul (cum este cazul albastrului din *Gaia 2* a lui Vasarely) sau de la o nuanţă la alta; procedeul modulează culoarea. Și gradația și progresia sunt foarte uzitate în Op Art datorită vibraţiei acentuate pe care o imprimă compoziţiei această circulaţie permanentă a culorii sau a unui modul, pe care ochiul nu se poate odihni şi sfârşeşte prin a fi antrenat într-un parcurs fără sfârşit.

Conjugarea este gruparea mai multor elemente identice sau diferite de o parte și de alta a unei axe, punct, pete. În Op Art găsim mai rar conjugarea și mai des simetria în jurul unei axe, dar, într-o lucrare fără titlu a lui Agam, așa cum sunt dispuse zonele colorate, cu o trecere de la o culoare la alta, cu diferențe și tonale, dreptunghiurile respective par raportate la zona albă din mijloc (Agam, *Fără titlu*).

Concluzii

Am văzut așadar, cum acest tip de artă revoluționară și inovatoare – în care viziunea artistică plastică se combină cu cea decorativă și cu reguli ale acesteia – are și el nevoie de un limbaj vizual complex. Regăsim,

ca într-o adevărată lecție metodică, elemente de limbaj, precum și mijloace de expresie artistică, în compozițiile Op evidența acestora fiind mai puternică poate decât în oricare alt tip de compoziție. Într-o artă a iluziei optice, în care modulele sunt elementele de bază, acest periplu este foarte explicit și coerent, precum, de asemenea, și foarte diversificat: fiecare artist Op vine cu propriul său limbaj plastic, rezultând o infinitate de aspecte și de abordări.

Bibliografie

Barrett, Cyril, *Op Art*, London, Studio Vista Limited, 1970.
Carte blanche a Denise Rene. Aventure geometrique et cinetique, Paris, Art Center, 1984.
Holzhey, Magdalena, *Victor Vasarely 1906-1997. Pure Vision*, Koln, Taschen, 2005.
Les grands maîtres de la peinture, Paris, Ed. Hachette, 1989.
Lucie-Smith, Edward, *L'art d'aujourd'hui,* Paris, Bookking International, 1996.
Parola, Rene, *Optical Art. Theory and Practice*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1969.
Popper, Franck, *L'Art cinetique*, Paris, Gauthier-Villars Editeur, 1970.

Arta și personalitatea: Acceptabilul

Art and personality: The Acceptable

Ovidiu-Marius Bocșa [1]

Rezumat

Deși există dificultăți în definirea celor doi termeni, optăm să ne referim, în cazul artei, la o formă de conștiință, comunicare și împărtășire, trecând așadar, prin aspectul creativității și receptării, iar vorbind despre personalitate, avem în vedere o ipostază pregnantă a eu-lui în situarea pe diferitele trepte ale firii sale, dintre care remarcăm pe cea a relației “eu-tu”[2] și a “**acceptabilului**”[3], ca termen de intermediere aici, între sfera artei și cea a personalității.

Arta este o parte din viața noastră sau poate deveni, atunci când căutăm frumusețea, clipa de senin, o stare anume indusă, ceva de care sufletul nostru are nevoie, dincolo de binele superficial oferit de mass-media sau realitatea față de care trebuie să ne adaptăm. La modul cel mai

---

[1] drd., Universitatea de Nord, Baia Mare, Școala Doctorală: Filosofie.

[2] *Relația “eu-tu”, amintește desigur, de Martin Buber, în încercarea acestuia de a ne-o propune, sau de a ne-o reaminti. Creștinismul, Biserica, unii teologi sau filosofi revin asupra ei. La Hegel este vorba de “stăpânul și sclavul”, de reflexivitate, de întreaga istorie și de omul cuprins în ea deopotrivă cu fenomenologia spiritului și putința de a gândi omul, natura și absolutul și formele alterității. Când inversăm situația, adică “tu-eu”, când conștiința încearcă a privi lucrurile și altfel decât prin a se considera drept centrul lumii, atitudinea modestă ne dă șansa de a ne transpune în locul aproapelui, iar acest act de creativitate face posibilă și dezvoltarea relației de împărtășire și de dar…care - în viziunea mai vastă a lui Joseph Ratzinger- , “asigură rațiunii practice spațiul vital în care se poate dezvolta*”.

[3] Raționalitatea are nevoie de criterii de relevanță și acceptabil. “Acceptabilul” ar fi auto-cenzura demnității.

simplu, **arta este condiția de dar**[4] din partea creatorului și este împărtășirea unor sentimente, comunicarea prin sentimente, în primă instanță "eu-tu", fie că prin "tu" se înțelege un altul, fie că este o transpunere în locul celuilalt, un joc al **imaginarului**[5], relație în care atașamentul este unul firesc și obiectiv prin existența sa, dar subiectiv prin modul manifestării și gradele exprimării sale. Uneori, când redescoperim natura în firescul ei, sublimul peisajului ne oferă răspunsul față de o nevoie sufletească de ordin personal. Te gândești atunci, la argumentul ontologic, în diversele sale formulări… Arta însă, vine să ne completeze în ceea ce suntem şi ceea ce facem. Atât creația, cât și receptarea presupun o anumită disponibilitate și nevoia de **împărtășire a eului.**[6] Huizinga în "Homo Ludens" consideră **jocul**[7] ca precursor și element principal al culturii, așadar și al fenomenului artei, al creativității, vital în dezvoltarea personalității. Un nou tip de educație, prin însușirea acceptabilului ar porni de la compasiune, pudoare și pietate îndreptățite să întemeieze binele și adevărul.[8]

I. Direcţii ale cercetării[9]

"A sesiza structura operelor, nu înseamnă numai a-ți construi un punct de plecare pentru analiza unor funcții ale spiritului uman în istoria în care el se realizează… - observă René Passeron în "Opera picturală".[10] Deducem că de la acest moment începe creativitatea. Notăm doar câteva dintre direcţiile cercetării dintr-o paletă extrem de bogată:

---

[4] Reținem din Marcel Mauss, *Comentariu la Mahābhārata*: "Secretul Bogăției și al Fericirii este acela de a da în dar, de a păstra și de a nu căuta Bogăția, ci s-o dărui, pentru ca să revină ea însăși, sub forma în care a fost dăruită, în această lume dar și în cealaltă". Vezi și Andrei Marga,Absolutul astăzi,Eikon,Cluj , 2010 p.322 citând pe Joseph Ratzinger: "Viaţa economic are nevoie fără îndoială,de valori echivalente.Sunt necesare …legi drepte, mecanisme conduse de politică pentru redistribuţie şi, peste acestea acţiuni care sunt impregnate de spiritual darului (Geschenkes)" Este darul ce stă pe suportul iubirii celuilalt.

[5] George Durand,(*Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1977, p. 48) vorbeşte despre o „geneză reciprocă", imaginarul fiind „acest traseu în care reprezentarea obiectului se lasă asimilată şi modelată de către imperativele impulsionale ale subiectului". La Bachelard, Jung , Baudelaire, Sartre, Burgos ș.a. revine ideea că întreaga creație artistică presupune imaginarul. Vezi de ex. *JeanBurgos,Imaginar şi creație,* Editura Univers, 2003 **.**

[6] Charles Morgan în romanul "The Fountain" (Fântâna) explică fenomenul acestei nevoi.

[7] J.Huizinga, Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture, R & KP, London. 1949

[8] Vladimir Solovieov,Îndreptățirea binelui,Ed.Humanitas,București,1994 pp70-79 și Teodor Vidam,Repere esenţiale ale gândirii etice europene,Ed.Argonaut,Cluj,2012p.85-89

[9] Datorită spațiului redus, exemplificăm doar : Abuhamdeh, Sami Csikszentmihalyi, Mihaly Sternberg , Robert J. Grigorenko , Elena L.; Singer , Jerome L., Creativitate și potențialul de realizare . (pp. 31-42) . Washington , DC, 2004, American Psychological Association

[10] René Passeron în "Opera picturală"p.6

a) Studii de identificare a unor relații între opțiuni artistice și trăsături de character; S-a studiat relația dintre conștiința artistică și funcția unificatoare a sinelui, dovedind că arta cunoașterea și moralitatea sunt funcții ale sinelui. Fiind corelative se desluşesc reciproc. Conștiința intelectuală, artistică și morală sunt aspectele superioare ale vieții, lucru cu care se poate cădea de acord, dar se pune problema criteriului pentru desemnarea nivelelor considerate "înalt" sau "jos". Entuziasmul (însă nu pasiunea nevrotică furtunoasă), devotamentul şi dăruirea exprimă gradul "înalt".[11] JohnWeitz, John Passmore, Paul Ziff,William Kennich, Haig Khathatchdourian, Arnold Berleanz,Wladislev Tatarkienwz urmând orientarea anti-esențialistă explică dificultățile definirii artei, găsind posibile "analogii de familie" pentru cazuri paradigmatice. Henry Sturt[12] descrie un tip de fervoare rațională și morală ce ține de acceptabil.

b) Analiza estetică pe diverse paliere ale artei, cu stabilirea de conexiuni între etic și estetic,
aşa cum întâlnim la Georg Gadamer, Roland Indenberg, Niculai Hartmann,Theodor Adorno; Aceştia sun implicaţi în elaborarea unui limbaj al adecvării, şi implicit de experienţă spiritual pe care o presupune arta.

c) Predilecții pentru arta narativă, teatru, film în studii critice, analize semiotice și hermeneutice: Wayne Booth, Noël Carroll, Gregory Currie, Richard Eldridge, Susan Feagin, Peter Lamarque, Peter McCormick, Iris Murdoch, Martha Nussbaum, Frank Palmer, John Passmore, Hilary Putnam etc indică nivele de accedere la artă. Revine disputa "artă pentru ară sau artă cu tendință" și despre relevanța frumosului (artei) ca joc, simbol și sărbătoare, sau ca "promisiune a fericirii", cale spre moralitate, terapie a speranței,rit de purificare etc

d) Căutarea nevoilor reale ale timpului pe care îl trăim;

Filosoful român Constantin Noica nota "Poate că tinerii de astăzi nu simt promisiunea de noutate a lumii în care trăiesc… Neînţelegând bine cât

---

[11] Alt studiu urmărește relația factorului nevrotic și dimensiunea romantică,respectiv clasică în artă. Subiecții , 25 fete și 25 băieți (19-24 ani) și-au exprimat opțiunea față de un set de 11 picturi completând Inventarul de Personalitate Maudsley ca un index al nevrozei. S-au descoperit o frecvență crescută între opțiunea romantic și nevrotici și o corelație negativă a extrovertiților cu aceleași opțiuni Edward S. Rosenbluch,George B,,B.Owens și Martin J. Pohler , Art Preference and Personality,in British Journal of PsychologyVol 63 Issue 3,pp 441–443, August 1972 .

[12] Henry Sturt ,Art and Personality,2014

de aproape sunt de o altă versiune a omului, s-ar putea să nu aibă nici percepţia noutăţilor viitoare…”[13] Suzi Gablik[14]aduce argumente privitoare la nevoile reale ale lumii contemporane secătuite sub povara ideologiilor, secularismului și a “industriei culturii”. Gablik prezintă cititorilor un număr de exemple pentru o paradigmă ce oferă o abordare plină de prospețime în propunerea artei indicând artiști oarecum necunoscuți pentru publicul nostru, precum Fern Shaffer, ce surprinde ritualurile ce marchează echinoxul, David T. Hanson, Andy Goldsworthy și Rachel Rosenthal, care încearcă tămăduirea planetei noastre rănite de inconștiența omului; Tim Rollins, Suzanne Lacy și Mierle Laderman Ukeles care îndică probleme sociale grave în așteptarea răspunsurilor mereu de actualitate. De exemplu, ”A eşuat modernismul?”[15] cercetează scena artei contemporane în vreme ce “O nouă vrajă a artei"[16] indică speranța unei arte noi născute dintr-o paradigmă culturală îmbrățișând sensul revitalizat al comunității, posibilitatea reîncântării publicului prin opera de bună rezonanță, lărgirea perspectivelor ecologice, redescoperirea și accesul la sursele mitice ale arhetipurilor. Într-un anume fel, amintește de o lume visată de un medic și artist român, care meditând asupra metamorfozelor lumii contemporane își imagina o vreme când pacienții nu se vor plânge de vreo durere fizică, ci de una sufletească adică, în loc să-și exprime suferința cauzată de o boală, de pierderea unui organ, să observe cu îndreptățire că n-au văzut, n-au știut să se bucure de “Luminișul” lui Grigorecu sau “Anemonele” lui Luchian, că n-au ascultat pe Mozart, sau au uitat acordurile “Baladei pentru două viori” de Ciprian Porumbescu… Un alt răspuns se află în enciclica “Caritas in Veritate”, o terapie a lumii bolnave în care trăim, revalorificând tradiția.

e) Evaluarea conduitei emotive, REBT, studiul dinamicii reactivității, art terapii etc.[17]

Rational Emotive Behavior Therapy, abreviat REBT (Terapia Rațional Emotivă și Comportamentală) se concentrează pe rezolvarea problemelor emoționale și comportamentale și tulburările oamenilor printr-o formă de psihoterapie după modelul propus de Albert Ellis. **Acceptabilul** asupra căruia insistăm aici este legat de o schimbare de atitudine. Ea rezidă în actualizarea posibilităţii de a ţine seama de câteva lucruri esenţiale.

[13] Constantin Noica,Simple introduceri la bunătatea timpului nostru
[14] Suzi Gablik, Has Modernism Failed?, 2009
[15] Idem.
[16] Suzi Gablik ,“The Reenchantment of Art,2013
[17] La Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj, Prof Daniel David, conduce un centrul afiliat Institutului Albert Ellis din New-York, SUA. Vezi și articolul nostru “Predarea literaturii și REBT”, Didactica Nova,2009 [http://didacticanova.blogspot.ro/2009_09_01_archive.html”

Odată recunoscute şi diferenţiate de obişnuinţele noastre negative, putem exersa creativitatea urmând înţelegerea corectă a propriului interes. Iubirea însăşi este o formă a creativităţii, observa Erich Fromm în "*Arta iubirii*". Oricât ar părea de complicat şi oricât ar fi de puternic stilul nostru de viaţă cu care ne complacem, putem să ne însuşim noua artă prin perseverenţă, separându-ne de ispitele şi aparenţa "binelui" deja exersat până acum, dimpreună cu consecinţele ştiute.[18]

II. Abordarea estetico-fenomenologică

După Hegel, care lega împlinirea artei de trecut, Martin Heidegger ne prezintă opera de artă și autorul ei ca termeni necesari pentru a explica originea și rostul lor. El deslușește semnificația operei de artă în metamorfoza "pământului" și în devenirea lui pentru "păstrătorii adeveritori", odată cu auto-situarea în spațiul luminat ce face posibilă perceperea și înțelegerea adevărului. Gadamer asociază termenii de adevăr și continuitate a artei (negând moartea acesteia), Adorno gândește arta în termenii dialecticii noului cu tradiția iar Stephan Lupasco subliniază funcția de autocontrol în dinamica contradictorie a psihismului uman, când arta poate oferi un "shift-character" (în sensul mişcării de adaptare de care vorbea Korzybski).[19]

II.1. Însușirea și dezvoltarea unui limbaj al adecvării

Percepţia estetică este sesizarea unui sens imediat al operei printr-un mod de lectură și un limbaj al adecvării expresiei acesteia, presupunând descoperirea unei căi de abordare prin angajarea noastră. În calitatea de **obiect estetic** regăsim ceva sensibil, idee sau sentiment, așa cum este cuprins de interacţiunea dintre operă şi spectator. Dacă Jean Paul Sartre consideră obiectul estetic ca ireal (produs al conştiinţei imaginative), Mikel Dufrenne vorbeşte despre opera ce leagă **expresia** estetică și **percepția** la care participă, imaginaţia și memoria completând părţile

---

[18] Vezi şi Virgiliu Gheorghe, Efectele televiziunii asupra minţii umane,Ed.Evanghelismos,2005. Iată câteva aspecte privitoare la efectele negative ale mass-media, folosirea excesivă a televiziunii,calcuatorului,celularului: înstrăinara, lipsa comnicării directe, interactivităţii, deficienţele de atenţie şi concentrare, slăbirea capacităților mentale, a puterii de judecată şi a motivaţiei, promovarea nihilismului, eroticului, indecenţei,violenţei, etc. O anumită dependenţă transformatoare în special a tinerilor observabilă tot mai mult, de la un stil de viaţă la grade de handicap, lipsa de empatie, de preocupare creativă, de mişcare (cu urmări negative la nivel circulator, motor, intelectual). Este posibil ca termenul de "acceptabil" să fie completat prin acela de "prag", oferind un spaţiu de despărţire de inacceptabil, prag ce s-ar determina prin **măsura** aristotelică .

[19] http://lipn.univ-aris13.fr/~duchamp/Books&more/Neurosciences/Korzybski/%5BAlfred_Korzybski%5D_Science_and_Sanity_An_Introduc(BookFi.org).pdf

absente sau deformate. Pentru Roman Ingarden opera reclamă un suport exterior material şi totodată apelează la **conştiinţa altuia** pentru deplina ei realizare existenţială, adică depinde de „**intenţionalitatea estetică**“, în vreme ce **interpretarea** presupune pătrunderea de „straturi”. Ceea ce căutăm este **semnificația**. Modul concret de parcurgere a straturilor, aşa cum le descrie Nekolai Hartmann, dimpreună cu timpul concret al trăirilor cititorului, se asociază cu imagini, prin care se dezvăluie **componenta dinamică.**

Schematismul e raportul sesizat între mijloacele de reprezentare şi ceea ce urmeză să fie, constituirea sensului. Roland Ingarden observă necesitatea prezenţei unei conştiinţe receptive. **Concretizarea tabloului** apare pe fondul **schematismului**, datorită indeterminării lui și necesită anumite abilităţi din partea spectatorului, ce pot fi dezvoltate prin educație. **Calitățile estetice** se referă la specificul existenţei, contribuţia la întreg şi construcție. Acestea au rol în crearea senzaţiei de luminozitate, mişcare, armonie şi în inducerea unor stări emoţionale. Se poate vorbi despre diverse **varietăţi de frumos**. Relaţia operei cu un spectator ideal, cu calităţi perceptive şi cultură artistică face accesibilă **valoarea artistică.** Raportarea activă la operă se face prin intermediul **obiectului estetic**. Elementul care orientează în judecata de valoare este **experienţa estetică.** Aceasta se constituie pe fondul receptării nemijlocite şi concrete a operei de artă. Subiectul receptează valori şi dă răspunsul la valoare prin forma emoţională şi forma noţională, respectiv **judecata de valoare**.

II.2. Câteva estimări pentru Aceptabil

Semnifiațiile pentru termenul de “acceptabil” sunt multiple. El se poate raporta la gândirea geometrică, ce uneori are nevoie de un artificiu, o construcție ajutătoare sau în sensul unei bune aproximări, pentru a ajunge la “ceea ce era de demonstrat”, în fizică - teoria relativității și teoria unificării forțelor presupun un astfel de acceptabil, de la gândirea diplomatică ce presupune o cădere de acord, adesea printr-un compromis avut în considerare de ambele părți, recursul la un echilibru, dat prin interesul fixat fie asupra mijloacelor de măsurare, fie a exactității măsurătorii, astfel încât să se mențină coerența și coeziunea, adică presupune un spirit de finețe la nivelul simțului comun, după cum termenul de limitație are și el precauțiile și neajunsurile lui, în căutarea corelativului adecvat. Cu toate aceste observații preliminare, observăm că „acceptabilul” este prea puțin distribuit în știință, în artă, în politică, în economie, în mass-media, în filosofie, în etică, în constituirea și respectarea legilor etc.

Universalitatea valorilor estetice este dată de **acceptabilul** atașat, acordul subiecţilor. Remarcăm "acceptabilul" sub aspect cognitiv, lingvistic, semiotic, creativ, asociativ și distributiv, un concept nou, pe care încercăm să-l adăugăm ca necesar și suficient, aici. Vom folosi acest termen pentru marcarea spațiului etic față de care inacceptabilul devine fie strident, fie ambiguu. Claude Lévi-Strauss indica "dincolo de rațional, o categorie mai importantă și mai temeinică, aceea a semnificativului…"[20] Nu poate fi acceptabil ceea ce neglijează semnificativul. Criterii de relevanță pentru acceptabil pot fi analogii ale experienței din orizontul raționalității semnificante. La nivelul creativității, există un limbaj semnificant al sentimentelor. Sub aspect cognitiv se stabilesc nivele ale cunoștințelor, arhitectura, modul organizării, algoritmarea, implementarea etc. Sub aspect creativ, „acceptabilul" presupune propria intransigență, adică nu poate fi orice, ci ceva de o anumită calitate, valoare și semnificație, o raportare consonantistă. Sub aspectul receptării, „acceptabilul" este în primul rând, disponibilitatea, deschiderea spre altceva, dar o pregătire anume ce face posibilă înțelegerea altuia și alterității prin transpunerea în acea situație, descoperirea empatiei. În disputa dintre religie și știință s-a căzut până la urmă de acord asupra raționalității semnificante și a celei operaționale, ca și cum ar fi limbaje incompatibile.

III. Abordarea psihologico-antropologică

Considerăm că un scurt excurs asupra înțelegerii acestor conexiuni poate indica un mod de evaluare al dezvoltării psihismului uman și implicit, al dezvoltării personalității până la nivele ale acceptabilului individual și social, adică al modelării unui șir de evenimente și recunoașterii unor ontologii regionale (a umanului, de ex.) dimpreună cu estimarea lor, funcția estimativă fiind a sentimentelor fără ca acestea să se rupă de rațiune, ci prin educație să se dezvolte un aurocontrol adecvat. Estimarea[21] prin elemente afective, ale rațiunii și voinței, îndică deja, palierele accepabilului, în care recunoaștem precarități ale existenței, cunoașterii și comunicării. Arta poate dezvolta o anumită sensibilitate, atitudine corectă și ordine coerentă în viața noastră prin selecția priorităților acceptabilului pe o hartă a mentalului mai completă.

---

[20] Claude Levi Strauss, Tropice triste, Ed.Științifică,București 1968,p.60

[21] *Focalizarea sentimentelor și a rolului acestora în viața noastră ocupă studii importante semnate de nume prestigioase: Spinoza, Max Scheler, Pierre Janet, Carl Gustav Jung, Theodule Ribot etc. și indică repere în cadrul creativității înțeleasă ca un proces complex de corelații de atitudini și conduită.*

IV.1. Punctul de vedere

Studii mai vechi de-ale lui Pierre Janet pun în evidență faptul că poziția noastră schimbă aspectul lucrurilor, ceea ce se numește "**punct de vedere.**"[22] Iluzia acelor de ceasornic privite de o parte și alta, drumul dus-întors, piața, intrarea-ieșirea, ușa, obstacolul și tendințele de orientare, de a îngrămădi, ocupa, transporta, actul de producție și organizarea conținutului, îndreptare-ocolire, aprecierea după efort, în conexiune cu apropierea sau depărtarea, actele portretului[23], alte redări prin semne convenționale, mișcarea creionului, o repetare intenționată a unui act amuzant perceput ca joc, ca și dansurile primitivilor sunt modalități de expresie a unor conduite motivate. Unii cercetători consideră arta primitivă lipsită de valoare artistică și dezinteresată, dar creatoare de simboluri sau în legătură cu gesturi magice. Conștientizarea, operația de imitație, de amăgire intențională și ludică prin conduite ulterioare și suprapuse ale limbajului și credinței au permis omului să distingă reprezentarea de obiect, imaginea de model. "Percepția ursului îmi dă un urs pentru mine, un urs personal, dansul ursului cu portretul lui, ne dă un urs social, unde obiectul creat este și nu este ceea ce e modelul, adică dincolo de tipul percepției, asemănarea ține de o înșelare intețională și socială."[24] Pierre Janet observă că dinamica conduitei superioare implică **studiul reglărilor** și exemplifică cum prin dans, se încearcă producerea unor stimulări în vederea evitării unor tendințe, ca și cum, o anumită prezență ar fi reală. Trăirea acelei prezențe ține de gândirea mitică, în vreme ce amăgirea intențională suferă influența socială și cea a jocului. Deosebirea dintre conduita asemănării și cea a înșelării ține de sentimentul diferenței care e mai simplu decât al asemănării.[25] Theodule Ribot se întreabă 1) dacă există o memorie afectivă pură, adică distinctă și independentă de circumstanțele simultane ale emoției și care să reproducă emoția însăși și 2) dacă există o formă de imaginație creatoare care, stabilind raporturi noi, grupează și combină stări afective de natură diversă.

---

[22] Pierre Janet, Carl Gustav Jung, Theodule Ribot etc. și indică repere în cadrul creativității înțeleasă ca un proces complex de corelații de atitudini și conduiă.

[23] Pierre Janet ,Debuts,p.18.Mâzgălelile copilor,ca și desenul incomprehensibil al bolnavului adult,indică faptul că reprezentarea ține nu de ce văd, nu prin interesul față de asemănare,ci prin ceea ce știu despre un obiect ori situație, în vreme ce afazicii studiați de Head și Cassirer pot exercita unele acțiuni, dar nu le pot simula.Vezi și Luquet,Le dessin enfantin,în Journal de psychologie 15 ian 1928,p. 93

[24] Stela Teodorescu, Psihologia conduitei,Ed.Științifică ,1972 pp68-81 vezi și Pierre Janet,Debuts p.70

[25] Theodule Ribot, Logica sentimentelor,Ed.Științifică și Enciclopedică,București,1988 p.182

În privința îndreptățirii de a considera muzica având un scop principal în exprimarea sentimentelor, opiniile diferă. Câteva condiții de care are nevoie personalitatea pentru actul creației muzicale sunt tendința spontană a traducerii în limbaj muzical, predominanța unor sentimente privind stări obiective, un anumit temperament ce face posibilă transpoziția. T.Ribot recunoaște "bonomia lui Haydn, furia lui Beethoven, melancholia lui Schubert, neliniștea febrilă a lui Chopin, tandrețea lui Mozart" etc. Hanslick, în "Vom musikalisch-Schonen"(Despre muzicalitate și frumusețe) observă că "Ne-am obișnuit să considerăm sentimental evocat de o operă muzicală drept subiectul, ideea, fondul însuși al acestei opera, nevăzând în combinațiile sonore tratate cu artă și inteligență decât… veșmântul material al sentimentului."[26]

IV.2. Fenomenologia creației

Dacă la nivel ontologic, creativitatea rostuiește cele ce dobândesc sensul deplin, de-abia printr-o confirmare ulterioară produsului, indiferent de procesualitatea unui tip special de muncă, în care se afirmă deopotrivă, o sensibilitate teleologică și energii dedicate procesului de creație, păstrătorii-adeveritori recunosc și se recunosc într-o instituire poetică. Indiferent de tipul artei în cauză), raționalitatea operațională apare de ordin secund în raport cu raționalitatea semnificantă.

Fenomenologia creației susține ideea că aceasta "studiază *apariţia fiinţei* la conştiinţă, în loc de a presupune posibilitatea acesteia ca dinainte dată".[27]

Gabriel Liiceanu remarca faptul că "Artele plastice presupun privirea prealabilă către limita posibilelor opere ale oamenilor. Tragedia reprezintă tocmai imposibilitatea acestei priviri, atunci când opera este însuși omul. Dintre toate artele, tragedia este singura care surprinde, nu limita, ci ascunderea ei… spre deosebire de un vas, de podoabă sau de o statuie, ființa unui om nu ajunge decât treptat la prezență. De aceea, el râmâne să străbată singur și fără să-l cunoască dinainte, teritoriul de obscuritate care-l desparte de ființa sa, de limita vieții sale"[28].

Lucian Blaga operează distincții între arhetipuri și factori stilistici: Arhetipurile reprezintă cristalizarea unor experiențe în circuitul biologic-instunctiv, al ființei animale, în orizontul lumii sensibile (în cadrul

---

[26] Ibidem pp122-138,vezi și "Psychologie des sentiments" / "Essai sur l`imagination creatrice" de același autor.

[27] Tudor Ghideanu, Percepţie şi morală în fenomenologia franceză, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979, p. 69

[28] Gabriel Liiceanu, Despre limită, Ed.Humanitas.1994, p.194-195

ambianței). Factorii stilistici reprezintă acei factori modelatori ai spiritului uman, situați în orizontul specific al necunoscutului, care urmează să fie revelat prin creații de cultură. Rezumând din studiul blagian, aspectele semnificative:

Arhetipurile - izvorul animalității, presupun elemente specific: cristalizări de experiențe biologic-instinctive, generale, stereotipe, un puternic conținut afectiv, îndură în viața psihică a omului ”travestiri”, nu au legături între ele, circuite biologic-instinctive pentru o specie, leagă pe om de natură;

Factorii stilistici: izvorul istoricității, modelatori ai spiritului uman, un orizont necunoscut, revelat prin creații, variabili în spațiu și timp, nu îndură ”travestiri”, alcătuiesc un ”câmp stilistic”, pot coexista cu arhetipurile, **nuclee de crație.**

Găsim în gândirea blagiană o idee ce nu poate trece neobservată: ”ipoteza că în viața psihică–spirituală a fiecărui individ uman **arhetipurile și factorii stilistici** sunt efectiv prezenți ca niște puteri. Când între acestea se declară un dezechilibru, în sensul că, prin energia inerentă lor, factorii stilistici nu mai sunt în stare să domine arhetipurile, este dată posibilitatea eșuării individului în psihopatie. O problemă de relevanță filosofică (antropologică și etică) și științifică (psihologică) privește modalitatea de întărire a factorilor stilistici pentru ca ei să păstreze dominația asupra arhetipurilor.”[29] Omul tinde spre implinirea unor nevoi care îl definesc.“Viața interioară însăși devine țesătura spirituală a eforturilor noastre”- remarca I. Meyerson. [30]

V. Concluzii

Theodor Adorno, analizând tipurile de ontologii, ca și cele de culturi posibile, remarcă în intimitatea unei identități prealabile, tendința depășirii realului, or individuația care urmează acest sens, având loc în ceva imanent, este lipsită de transcedere. Dialectica negativă practicată de Adorno încearcă să recupereze posibilitatea alterității, prin desprinderea de ipostazieri (în sensul identității gândirii, mereu prin prisma propriilor interese), iar prin această eliberare s-ar putea înlătura progresiv și represivitatea societăților aflate sub semnul identității menționate. Astfel, posibilitatea umanului și autorealizării ține de acceptarea alterității, după modelul unei arte noi din care răzbate o stare nerepresivă (a raportului om-

[29] Lucian Blaga, Aspecte antropologice,Ed.Facla,1976 pp.170-173)
[30] Meyerson, Le travail, function psychologique,în Journal de psychologie,1955,nr.1.p.15

lume).[31] În acord cu Joseph Ratzinger, există un răspuns adornian la provocările problemelor postmodernismului: o cultură a speranței. ”Cunoașterea n-are parte de altă lumină decât aceea pe care mântuirea o împrăștie asupra lumii.”[32]

Bibliografie:

Adorno, Theodor W. *Teoria estetică ,* Paralela 45 , Piteşti, 2005.

Adorno, Theodor W., *Minima moralia,* Art,București, 2007.

Dufrenne, Mikel*, Fenomenologia experienţei estetice,* 2 vol., Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976.

Fromm, Erich, *Man For Himself,* Holt, Rinehart and Winston, N Y, 1947.

Fromm, Erich, *The Art of Loving,* Bantam Books, New York1941,1956.

Gadamer, Hans-Georg, *Actualitatea frumosului,* Ed. Polirom, Iasi, 2000.

Ghideanu, Tudor, *Percepţie şi morală în fenomenologia franceză,* Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979.

Gilbert, K. E. Kuhn, N., *Istoria esteticii,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972.

Ghideanu, Tudor, *Temeiuri critice ale creaţiei,* Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1988.

Grunberg, Ludwig, *Ontologia umanului,* Ed. Academiei, București,1989.

Hartmann, Nikolai, *Estetica, Ed.Univers,* Bucureşti, 1974.

Heidegger, Martin, *Originea operei de arta,* Ed.Humanitas, Bucuresti, 1995.

Husserl, Edmund, *Scrieri filosofice alese*, Ed. Academiei Române, Bucureşti, 1993.

Husserl, Edmund, *Meditaţii carteziene,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994.

Ingarden, Roman, *Studii de estetică,* Editura Univers, Bucureşti, 1978.

Marga, Andrei, *Absolutul astăzi,* Ed. Ekon, Cluj 2010.

Mergurgo-Togliabue, G., *Estetica contemporana,* Ed. Meridiane, Bucuresti, 1976.

Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia perceptiei*, Ed. Aion, Oradea, 1999.

Passeron, Rene, *Opera picturală,* Ed. Meridiane, București,1982.

Solovieov,Vladimir*, Îndreptățirea binelui,* Ed. Humanitas, București, 1994.

Teodrescu, Stela, *Psihologia conduitei*, Ed. Științifică, 1972.

Vadim,Teodor, *Orientări și mize ale gândirii etice contemporane,* Ed. Ardealul, 2009.

---

[31] Vezi și Ludwig Grunberg, Ontologia umanului,Ed.Academiei, București,1989, p.117

[32] Theodor W.Adorno, Minima moralia , Art,București ,2007,p.280

Utilizarea transformatelor Fourier în cercetarea ştiinţifică a imaginilor

Gheorghe Doncean[1]
Marilena Doncean[2]

Rezumat

În procesarea modernă a surselor de informaţie, energie, se folosesc transformatele Fourier care necesită un flux tehnologic de prelucrare. In lucrare se prezintă transformările specifice pentru modelele geometrice punct şi dreptunghi, pentru imaginea policromă sintetizată WK şi aplicaţii în domeniul prelucrării nanomaterialelor în mediul de plasmă la presiune atmosferică.

Cuvinte-cheie: imagine policromă, transformate Fourier, algoritm, procesare, plasma.

Introducere

Cu ajutorul seriilor Fourier sunt prelucrate datele legate de semnale cu variaţia în timp sau în spaţiu prin frecvenţă.

In procesarea imaginii reprezentată prin tabloul bidimensional cu M rânduri şi N coloane de dimensiune MXN, pe cele două direcţii x şi y, cu începerea numerotării cu zero din partea stânga sus, [primul pixel de coordonate (x, y)=(0, 0), iar pixelul din dreapta jos de coordonate (x, y)=(M-1, N-1)] se analizează frecvenţa reţelei, F(x,y) exprimată discret sub forma complexă la nivel de pixel şi se deduc următoarele: ***partea reală, a =***

[1] cercet. şt. gr. III dr., Institutul de Cercetări Economice şi Sociale "Gh.Zane", Iași, România.
[2] Conf. dr. ing., Universitatea Tehnică "Gh. Asachi", Iaşi, România.

F_R,, partea imaginară, b= F_I, modulul spectrului, /F/, magnitudinea, /F//N, faza, θ, etc.

Transformarea Fourier bidimensională discretă are forma (pentru N=M):

- directă:

$$F(u,v) = \frac{1}{N}\sum_{x=0}^{N-1}\sum_{y=0}^{N-1} f(x,y)e^{-2\pi i(xu+yv)/N},$$

- inversă:

$$f(x,y) = \frac{1}{N}\sum_{u=0}^{N-1}\sum_{v=0}^{N-1} F(u,v)e^{2\pi i(xu+yv)/N}$$

Fluxul tehnologic de prelucrare a imaginilor cuprinde fazele:

- *pre-procesarea;*
- *transformarea Fourier;*
- *aplicarea filtrelor tehnice*
- *transformarea Fourier inversă;*
- *post-procesarea.*

Exemple:

Forma geometrică punct

%Rețele de difracție/fractali

```
n = 2^10;
M = zeros(n);
I = 1:n;
x = I-n/2;
y = n/2-I;
[X,Y] = meshgrid(x,y);
R = 10;
A = (X.^2 + Y.^2 <= R^2);
M(A) = 1;
```

```
figure;imagesc(M); title('Imaginea M')
axis image
D1 = fft2(M);
D2 = fftshift(D1);
figure;imagesc(abs(D2)); title(' D2 =
fftshift(D1)')
axis image
D3 = log2(D2);
figure; imagesc(abs(D3)); title('D3=log2(D2)')
axis image
```

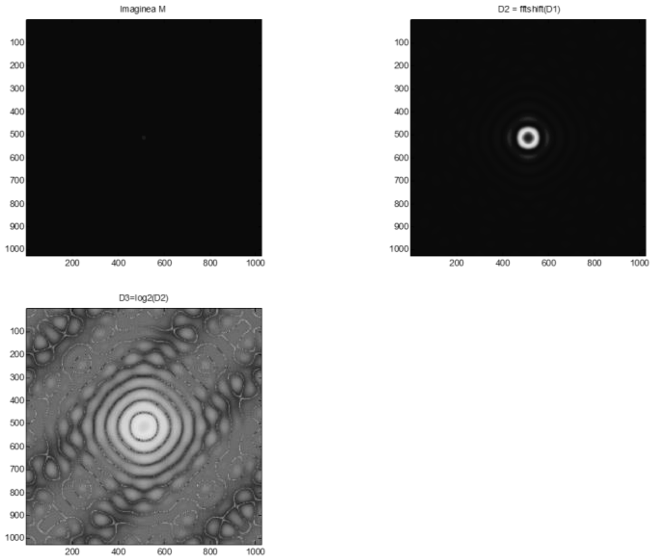


Figura 2. Informaţii spectrale pentru forma geometrică punct

Forma geometrică dreptunghi

```
  f = zeros(30,30);
     f(5:24,13:17) = 1;
     figure;imshow(f)
     F = fft2(f,256,256);
     F = fftshift(F);
     min(min(abs(F)));
     max(max(abs(F)));
```

```
    figure;imshow(abs(F),[0,100]); colormap(jet);
colorbar
    figure;imshow(log(1+abs(F)),[0,3]);
colormap(jet); colorbar
    figure;imshow(angle(F),[-pi,pi]);
colormap(jet); colorbar
```

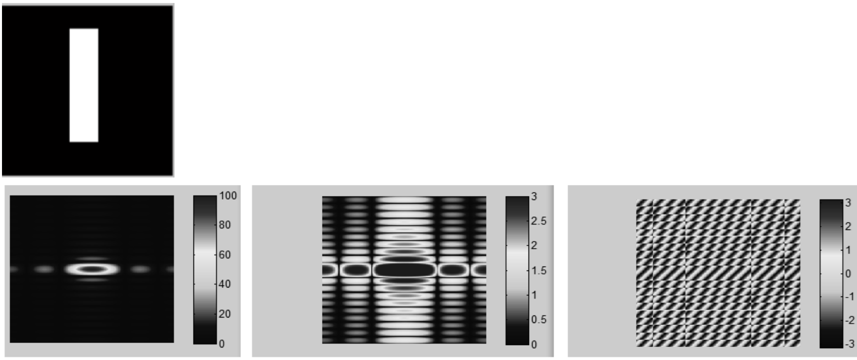


Figura 1. Informaţii spectrale pentru forma geometrică dreptunghi

Partea experimentală

1. Caracterizarea imaginilor

Pentru aplicaţie s-a sintetizat imaginea policromă WK (:,:,1:3), fără gradient de margine. In prima etapă s-au analizat transformările WK ↔ i WK prin aplicarea transformatelor Fourier directă şi inversă, figura 3.

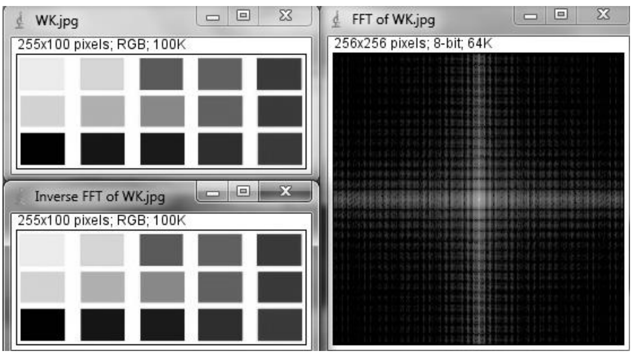


Figura 3. Reprezentarea WK, transformata Fourier şi i-WK

Image	WK Properties
Image ID	
Dimensions	255 x 100
Width	255 pixels
Height	100 pixels
Horizontal resolution	96 dpi
Vertical resolution	96 dpi
Bit depth	24

Image	FFT of WK Properties
Image ID	
Dimensions	256 x 256
Width	256 pixels
Height	256 pixels
Horizontal resolution	96 dpi
Vertical resolution	96 dpi
Bit depth	8

Image	Inverse FFT of WK Properties
Image ID	
Dimensions	255 x 100
Width	255 pixels
Height	100 pixels
Horizontal resolution	96 dpi
Vertical resolution	96 dpi
Bit depth	24

Figura 4. Proprietăţile imaginilor WK, transformata Fourier şi i-WK

Imaginile Wk şi i Wk sunt identice pentru parametrii de estimare standard (figura 4). Transformata Fourier cu M = N = 256 (2^8) reprezintă pe grila MxN valorile discrete pentru fiecare pixel, figura 5a. Diferenţe semnificative dintre dreptunghiurile, care compun imaginea WK se obţine prin analiza de suprafaţă pe scara de gri, figura 5.b.



a b

Figura 5. Analiza distribuţiei Fourier (a) şi analiza de suprafaţă (b)

Histograme în mediul Matlab:

```
I=imread('WK.jpg');
figure('Name','WK.jpg');
imshow(I);
figure;
imhist(I(:,:,1));title('WK')
J=imread('Inverse FFT of WK.jpg');
figure('Name','Inverse FFT of WK.jpg');
imshow(J);
figure;
imhist(J(:,:,1));
```

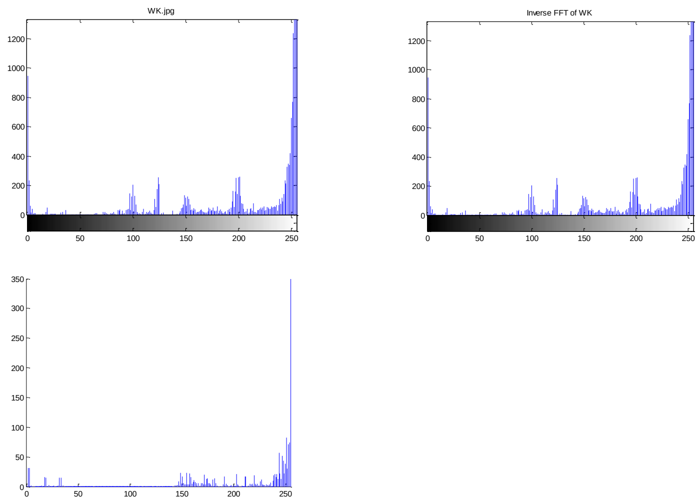


Figura 6. Histogramele pentru WK, I Wk şi diferenţa (WK- I WK)

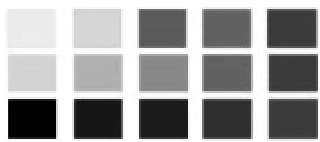
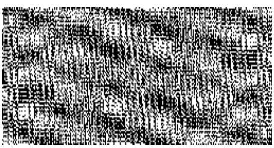
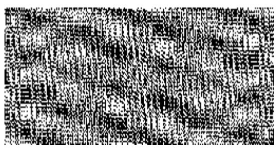
Conform figurii 6, la prima vedere, histogramele (pe scara de gri) a imaginilor Wk şi i WK sunt identice. Prin efectuarea diferenţei se pune în evidenţă deosebiri nesemnificative.

Dezvoltarea unui algoritm complet pentru caracterizarea imaginilor cu ajutorul transformatelor Fourier, directă şi inversă

Algoritmul cuprinde calcularea componentelor reale (J1), imaginare (J2) şi absolute (J3) din tabloul iniţial (J). Aceleaşi componente pot fi calculate prin aplicarea formulei generale P=Ar*I3*Ac/sqrt(M*N).

Din reprezentările grafice se constată diferenţe sensibile pentru valorile absolute obţinute prin cele două metode: fft2 şi calculul componentelor cu formula P=Ar*I3*Ac/sqrt(M*N).

<table>
<tr><td>I1=imread('WK.jpg');</td><td>I1=imread('Inverse FFT of WK.jpg');</td></tr>
<tr><td colspan="2">Trunchiul comun
[M,N,t]=size(I1);
I2=double(I1)+1;
for j=1:M
for k=1:N
I3(j,k)=I2(j,k,1);
end
end
J=fft2(I3);
J1=real(J);
J2=imag(J);
J3=abs(J);
a=-2*pi*i/sqrt(M*N);
for j=1:N
for k=1:N
Ac(j,k)=exp(a*j*k);
end
end
for j=1:M
for k=1:M
Ar(j,k)=exp(a*j*k);
end
end
P=Ar*I3*Ac/sqrt(M*N);
P1=real(P);
P2=imag(P);
P3=abs(P);</td></tr>
<tr><td>figure('Name', 'WK');
imshow(I1);title('WK')
figure('Name', 'Real cu fft2');
imshow(J1); title('Real WK')</td><td>figure('Name', 'i-WK');
imshow(I1);title('WK')
figure('Name', 'Real cu fft2');
imshow(J1); title('Real i-WK')</td></tr>
</table>

<table>
<tr>
<td>figure('Name','Imaginar')
;
imshow(J2);
title('Imaginar WK')
figure('Name','Absolute')
;
imshow(J3);
title('Absolute WK')
figure('Name','real
calcul coeficienti');
imshow(P1); title('real
WK calcul coeficienti')
figure('Name','
imaginar');
imshow(P2);
title('imaginar WK calcul
coeficienti')
figure('Name','absolute')
;
imshow(P3);
title('absolute WK calcul
coeficienti')</td>
<td>figure('Name','Imaginar
');
imshow(J2);
title('Imaginar i-WK')
figure('Name','Absolute
');
imshow(J3);
title('Absolute i-WK')
figure('Name','real
calcul coeficienti');
imshow(P1); title('real
i-WK calcul
coeficienti')
figure('Name','
imaginar');
imshow(P2);
title('imaginar i-WK
calcul coeficienti')
figure('Name','absolute
');
imshow(P3);
title('absolute i-WK
calcul coeficienti')</td>
</tr>
<tr>
<td>WK
</td>
<td>i WK
</td>
</tr>
<tr>
<td>Real WK
</td>
<td>Real i-WK
</td>
</tr>
</table>

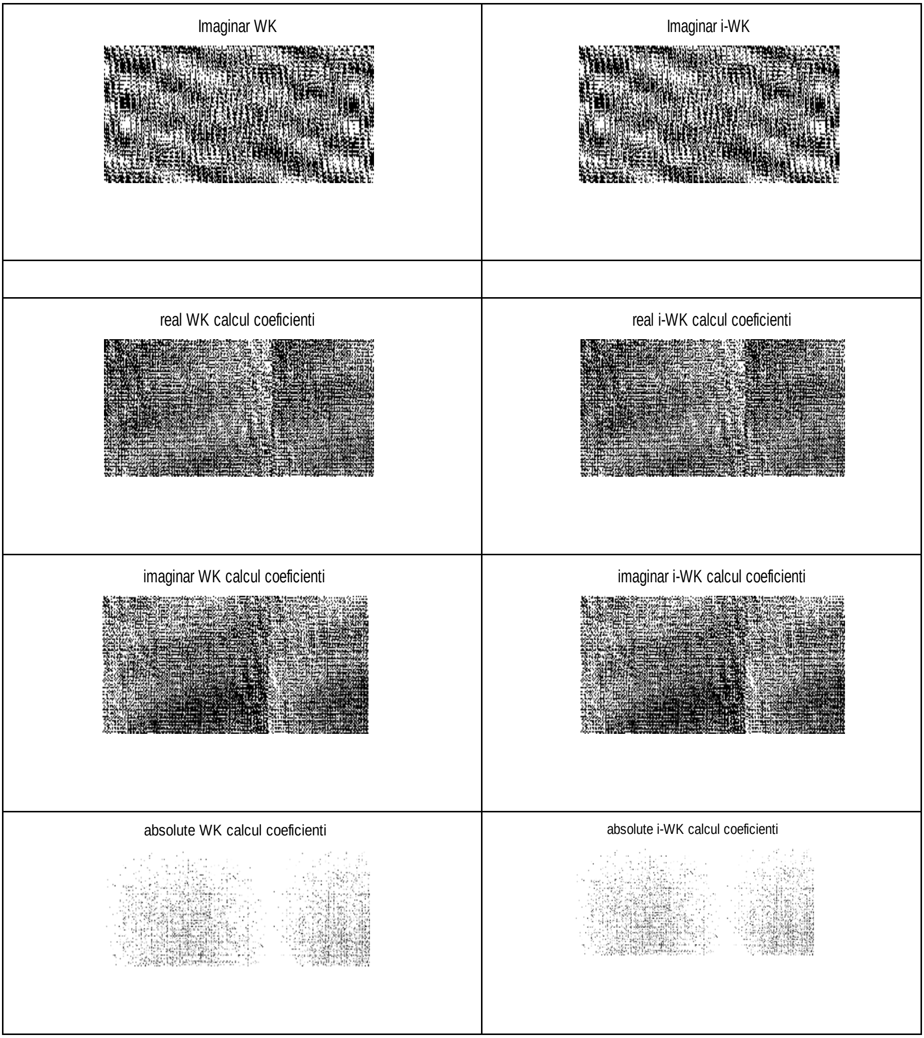


Figura 6. Analiza Fourier completă

Analiza detaliată se poate continua prin calcularea diferenţei dintre histograme, conform modelului din figura 6

3. Măsurarea distanţelor inter-planare la nivel atomic

Pentru o imagine microscopică cu scara nanometrică se aplică transformata Fourier şi pe scara de gri, după pătrunderea în adâncime (bit

depth, figura 4) pe o suprafaţă de dimensiuni comparabile se masoară mărimea pixelui de dimensiune subnanometrică, care reprezintă distanţele dintre planele atomice, figura 7.

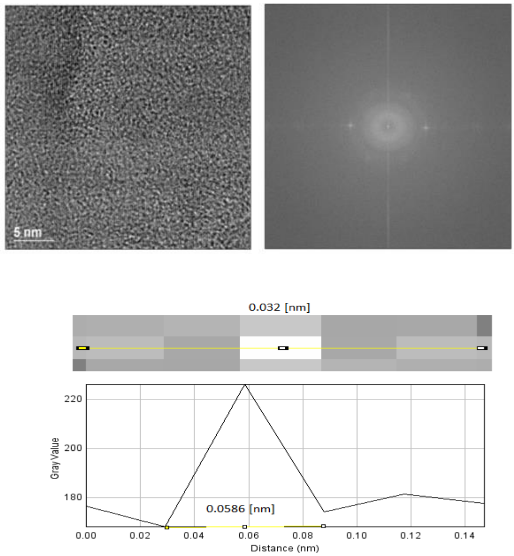


Figura 7. Succesiunea pentru analiza subnanometrică

Concluzii

Imaginea WK sintetizată, fără gradient de margine, cu dimensiunile M*N = 255 *100 este convertită într-o imagine fft de forma M * M=256*256, adică 2^8, figura 4. Dimensiunile imaginilor Wk şi i WK sunt identice.

In prima etapă s-a pus în evidenţă diferenţa dintre histogramele imaginilor WK şi i WK, figura 6. Faţă de analiza computerizată prestabilită în programul Matlab cu funcţia fft2, prin aplicarea formulei matematice P=Ar*I3*Ac/sqrt(M*N) s-au obţinut expunerea rafinată (fină) pentru componenta absolută în cazul imaginilor WK şi i WK, figura 6. Aplicarea transformatei Fourier unei imagini nanomicroscopice scalate permite măsurarea distanţelor atomice interplanare la nivel subnanometric, figura 7.

Bibliografie

1. Doncean Gheorghe, Marilena Doncean – 2012, *Modelarea, simularea şi optimizarea proceselor tehnice şi economice, Vol. I, Bazele în Matlab*, Editura Tehnopress, Iaşi, 2012, 390 pg.

2. Doncean Gheorghe – 2010, Procedee speciale în Tehnologia chimică textilă. Indrumar de laborator, Editura Performantica, 202 pg.

3. Belousov Vitalie, Doncean Gheorghe – 2010, Curs de creativitate tehnică, Editura Performantica, 412 pg.

Creatorul de imagine - o personalitate complexă în arta modernă

Corina Matei Gherman[1]

Abstract

Personal communication is done indirectly, using means and techniques of communication: writing, media, picture by picture, etc. Communication occurs when a transmitter transmits a transmitter, information or messages on a particular topic (product, service, idea, etc.) For the purpose of this receptor messages, make it known and awaken a certain emotional reaction.

Communication using imaging allows faster communication, more realistic, more easily understood and accepted, being fused into an image, ensure consistency between media images, messages and recipient. Messages sent through images designed to arouse emotions and feelings for the one who receives them, depending on the emotional side of it, right brain processed.

I would allow to compare the image with a photo, how graphics is carried out under better, more professional, the image it sends the consumer is better.

Researchers in the image, talking about the project picture gallery concept or idea in the making. Theoretical size of the image add and

[1] Lector univ., Dr. ec. Univ. „Apollonia”, Iaşi, România.

practical by studying topics such as professional line image as a prerequisite for understanding the world and as the basis of all programs leading to real processes. However, in a report well studied in the context of cultural development and the personality of the creator of the image. Hence the difficulty of many to discern the diversity of images that gives us the reality. Thus emerged a new profession that of creator of the image.

Today, creating the image has become a subject of study with applications in all areas of social life. Create general picture of someone or something is a difficult challenge that requires skill, a very serious concern and responsability. Hence, the need to clearly define its status.

Keywords: communication, art, image creator.

Introducere

Comunicarea personală se face în mod indirect folosind mijloace şi tehnici de comunicare: scrisul, mass-media, imaginea prin fotografie etc.

Comunicarea are loc atunci când un emiţător transmite către un receptor, informaţii sau mesaje referitoare la un anumit subiect (produs, serviciu, ideie, etc.) cu scopul de a-l prezenta receptorilor de mesaje, a-l face cunoscut şi a-i trezi acestuia o anumită reacţie emoţională.

Conform Dicţionarului Explicativ al Limbii Române (DEX), 1998, p.475, prin imagine se înţelege reflectarea de tip senzorial a unui obiect în mintea omenească, sub forma unor senzaţii, percepţii sau reprezentări, reprezentări vizuale sau auditive, obiect perceput prin simţuri sau reproducere a unui obiect obţinută cu ajutorul unui sistem optic; reprezentare plastică a înfăţişării unei fiinţe, a unui lucru, a unei scene de viaţă, a unui tablou din natură, etc., obţinută prin desen, pictură, sculptură, etc. reflectarea artistică a realităţii prin sunete, cuvinte, culori, etc. în muzică, în literatură, în arte plastice, etc. Figură obţinută prin unirea punctelor în care se întâlnesc razele de lumină sau prelungirile lor reflectate sau refractate şi vine din franceză *image* şi din limba latină *imago, -inis.*

Comunicarea cu ajutorul imaginilor ne permite o comunicare mai rapidă, mai reală, mai uşor de înţeles şi recepţionat, ea fiind condesată într-o imagine, asigură coerenţa dintre suporturi, imagini, mesaje şi destinatar.

Mesajele transmise prin imagini sunt destinate să trezească emoţii şi senzaţii pentru cel care le recepţionează, depinzând de partea afectivă a acestuia, procesate cu emisfera dreaptă a creierului. Mi-aş permite să compar imaginea cu o fotografie care, cu cât este realizată în condiţii

grafice mai bune, mai profesională, cu atât imaginea pe care aceasta o transmite consumatorului, este mai bună.

Cercetătorii în domeniul imaginii, vorbesc despre imagine ca proiect, imagine concept sau ca idee în devenire. La dimensiunea teoretică a imaginii, se adaugă şi una practică, prin studierea unor teme precum imaginea ca traseu profesional, ca premisă a înţelegerii lumii şi ca bază a tuturor programelor de conducere a proceselor reale. Toate acestea, într-un raport bine studiat, în context cu dezvoltarea culturală şi cu personalitatea creatorului de imagine. De aici şi dificultatea multora de a discerne între diversitatea imaginilor pe care ni le oferă realitatea. Aşa a apărut şi o nouă profesie, aceea de **creator de imagine.**

Astăzi, crearea imaginii a devenit o disciplină de studiu, cu aplicaţii în mai toate domeniile vieţii sociale. A crea imaginea cuiva sau în general, despre ceva, constituie o provocare dificilă, care presupune pricepere, o preocupare foarte serioasă şi responsabilă. De aici, derivă şi necesitatea definirii clare a statutului acestuia.

Comunicarea şi creatorul de imagine

În prezent, limbajul hipermedia care şi-a făcut apariţia la începutul secolului XXI, combină fotografia cu grafica, înregistrările video cu animaţiile, folosind fotografia în dimensiunea 3D şi 4D, beneficiind de această integrare şi interactivitate, a deschis o ruptură în modul de comunicare tradiţională, oferind beneficiarilor o gamă mult mai largă de conţinut cu o viteză de reacţie mai mare. Civilizaţia modernă se bazează pe informaţie şi comunicare cât mai eficientă din punct de vedere economic pe piaţa mondială concurenţială a comunicării.

Imaginea este un mod de organizare a informaţiei. Aş putea defini imaginea, ca un rezultat final al capacităţii omului de a construi reprezentări mentale despre lucruri, persoane, organizaţii. În general, elementele din care se formează o imagine, aparţin subiectivităţii, respectiv creatorului de imagine care o formează şi ele se regăsesc sub forma unor experienţe, atitudini, aşteptări, ipoteze, opinii, credinţe. Toate aceste elemente trebuie influenţate. De aici necesitatea, atunci când construim sau modificăm imagini, ca mai întâi să captăm opiniile şi să cunoaştem aşteptările şi presupunerile pe care le au cei cărora dorim să le creem sau oferim imaginea.

Fiecare subiect poate avea mai multe imagini.

Imaginea pe care o transmitem, trebuie să fie distinctă şi nu neclară, ştearsă, neconvingătoare. De aici, derivă sarcina de bază a creatorului de imagine: „să facă din lucruri fără personalitate şi valoare, imaginea unui lucru de marcă, cu individualitate, cu putere de atracţie şi convingere”. Creatorul trebuie să fie: „...în pas cu vremea, apreciază şi valorifică cunoştinţele ştiinţifice şi sociale” [Burlui,V., Marinescu, Ghe.,C., 2013, p.31].

Imaginea trebuie să fie stabilă, cu permeabilitate cât mai redusă, organizată în jurul unui nucleu central, care să îndeplinească două funcţii: *funcţia care îi dă sens şi valoare complexului pe care ni-l imaginăm (funcţia generativă) şi funcţia motivului principal al imaginii (funcţia organizatoare).*

În esenţă comunicarea oricărui mesaj sau a mai multor mesaje trebuie să răspundă la cinci întrebări [Balle,F.,Padioleau,1973, p.31]: Cine comunică? Ce mesaje? Prin ce mijloace? Către cine? Cu ce efecte?

Astăzi comunicarea vizuală a inundat media, imaginile se fixează în memoria nostră, marcându-ne sentimentele cu amprente de tip unicat şi memorabile în acelaşi timp. Pentru a fi performantă, cu impact direct şi de durată asupra receptorilor de imagini, trebuie să ţintească emoţiile, senzaţiile, informaţiile şi rezonantele declanşate în memoria celor cărora li se adresează.

Majoritatea informaţiilor le primim din exterior, ne parvin pe cale vizuală circa 80%, omul având ochiul cel mai bine adaptat în acest sens. Imaginea personală poate fi creată din cuvinte, sunete, fotografii, gesturi, simboluri, afişe, internet, etc. De multe ori imaginea poate îmbunătăţi, înfrumuseţa sau urâţi persoana, după zicala: „arată mai bine decât în realitate”. Deci, derivă dreptul la imagine a fiecăruia.

Obiectivele urmărite de creatorul de imagine sunt: obţinerea din lucruri comune, anonime, a unei imagini distincte, de marcă, care să se caracterizeze prin puterea de atracţie, de convingere, de remarcă, în mintea consumatorului de imagine.

Reuşita constă în transmiterea de către creator a unei sinteze a elementelor esenţiale care caracterizează produsul respectiv şi segmentul de public, în rândul căruia vrea să-l promoveze, având în vedere: fişa tehnică, concluziile cercetării pieţei, a nevoilor sociale, reacţiile negative şi cele pozitive ale publicului, motivaţia consumatorului, moda, etc.

Creatorul de imagine trebuie să aibă un profil social bine definit, consolidat, cu experienţă în domeniu şi bine motivat, pentru ca imaginea pe

care o va crea să nu aibă de suferit. El trebuie să aducă în masa de anonimi, un „produs” în conştiinţa oamenilor în aşa fel, încât să-l facă remarcat printre produsele existente, formând convingerea consumatorilor, că produsul său este cel mai bun.

Este interesant să găsim răspunsul la întrebarea: *În ce lume trăim?* Folosindu-ne de elementele pe care ni le oferă teoria imaginii, răspunsul s-ar concretiza prin două imagini: *într-o lume în schimbare (România) şi în societatea informaţională (la nivel global).*

Fiecare dintre noi, are o imagine proprie despre lumea în care trăim. Este însă necesară o viziune strategică, mai exact, o imagine clară unde vrem să ajungem şi apoi să ne organizăm pentru atingerea acestui scop. În acest caz, imaginea are rolul de mjloc de înţelegere a scopului propus.

Specialiştii îşi pregătesc un plan de imagine, plan ce conţine principii şi acţiuni obligatorii de urmat pentru crearea imaginii. În crearea imaginii, creatorul poate folosi mijloace ca:

- presa specializată în crearea imaginii cum ar fi: revistele, buletinele informative, internetul, unde creatorul poate să-şi prezinte imaginile create despre produsul/persoana pe care vrea să-l/s-o promoveze;
- crearea de publicaţii şi buletine informative profesioniste şi proprii pentru promovarea imaginii produsului/persoanei respectiv/e.

Specialiştii în domeniu imaginii, sunt foarte puţini la ora actuală, deoarece, încă nu se conştientizează în prezent importanţa programelor specifice de imagine.

*Imaginile constituie provocări vizuale.*De exemplu, imaginile cu cascada Niagara, Canada, SUA, prezentate color, în imagini care se mişcă, ne dă impresia ca suntem în apropierea torentului de apă care se „aruncă” de la 49 m, provocând în jurul ei o atmosferă de basm, de putere, măreţie şi veşnicie.

Prin crearea imaginii de marcă producătorii urmăresc să-şi definească clar şi distinct legitimitatea, care nu este altceva decât o reprezentare grafică, sintetică, a valorilor pe care şi le însuşeşte o organizaţie/firmă/persoană, ea reprezentând în mod concentrat toate sentimentele şi valorile care contribuie la promovarea reputaţiei, toate validate de consumatori/opinia publică de care depinde poziţionarea pe piaţă, în domeniul care activează.

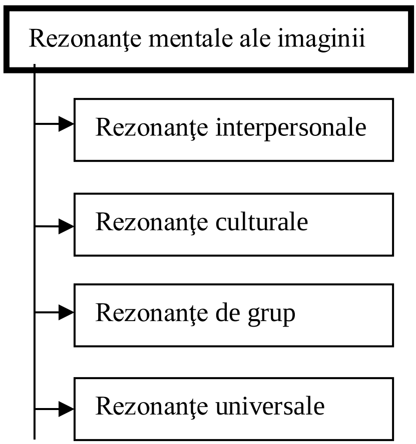
Imaginile au diferite forme şi tot ce are formă emite energie [Corina Matei, Gherman, 2012] cum ar fi desenele, fotografiile, etc., fie ele bidimensionale sau tridimensionale. Ele emit unde de formă, după forma obiectului respectiv care sunt radiaţii electromagnetice ce interacţionează cu câmpul magnetic al corpului uman bazat pe principiul natural al vibraţiei, forma fiind principalul vector de transport al vibraţiilor.

Undele vibratorii ale formării imaginii prin acordare intră în rezonanţă pe aceeaşi frecvenţă cu anumite circuite din corpul uman. Principiul rezonanţei este cunoscut. De exemplu, o peşteră are proprietatea de a amplifica sau de a prelungi un sunet, în radionică există posibilitatea de a amplifica unda sau emisia formei de origine.

Mai multe imagini puse de acord ca emiţătoare de unde de formă de aceeaşi frecvenţă, obţinem o rezonanţă care amplifică şi prelungeşte unda, generând o armonie pe o frecvenţă multiplă faţă de frecvenţa de origine, care se stochează în mintea privitorului. Astfel, imaginea devine un obiect mental al privitorului care la rândul ei interacţionează cu obiecte situate în memoria creierului sau chiar cu alte obiecte. De exemplu, o felie de pepene roşu, fie că o vedem în poza din reclame, fie secţionată sau filmată, ne trezeşte amintirea gustului plăcut sau un parfum ne conduce la senzaţii olfactive (miros plăcut). Imaginile optice şi mentale produc cele mai multe asocieri.

Distingem următoarele tipuri de rezonanţe :

Figura nr.1. Tipuri de rezonanţe



Rezonanţele interpersonale au loc între persoane care se cunosc şi reacţionează între ele şi care îşi „recunosc” emoţiile şi sentimentele

reciproc. O anumită imagine, reprezentare sau obiect poate declanşa între persoane, între prieteni, într-un grup sau chiar într-o familie mai multe imagini mentale, după gradul de sensibilitatea a fiecărui individ, imagini care sunt înmagazinate în creier, cărora li se adaugă rezonanţele personale ale fiecări individ, prin efectul de rezonanţă, respectiv, indivizii relaţionează pe aceeaşi lungime de undă electromagnetică emisă de formele imaginilor pe care le privesc.

Rezonanţele culturale au loc între persoane care împărtăşesc aceleaşi valori de ordin cultural, cărora le place poezia, muzica, opera, patinajul artistic, etc., ei rezonând mai bine între ei, cunoscându-şi trăirile emoţionale şi reacţiile declanşate deoarece undele lor electromagnetice se supun pe aceeaşi frecvenţă, permiţându-le să-şi ghicească gândurile. Fiecăruia dintre noi i s-a întâmplat când sunăm pe cineva la telefon, persoana respectivă să afirme: „tocmai şi eu doream să vă sun”. Persoana care a apelat prima, a emis o undă electromagnetică care s-a suprapus cu una electromagnetică a persoanei apelate care a determinat-o să ia decizia de a apela şi ea prima persoană. Mai popular spus, i-a ghicit intenţia.

În publicitate, în politică, în firmele mari care se adresează unor mulţimi mari de persoane imaginile se adaptează imaginarului colectiv prin reprezentări semnificative, de exemplu, poeţi, cazul Mihai Eminescu, unor dominatori de excepţie, cazul evenimentelor sportive deosebite, jocurile olimpice de la Soci, Rusia, etc. Aceste imagini trebuie să rezoneze cu mentalul colectiv sau personal pentru a fi recepţionate şi amplificate, generând emoţii de bucurie, de acceptare sau respingere, după caz.

Rezonanţe universale. Sunt reprezentări sau imagini folosite pe întreaga planetă Pământ, din cele mai vechi timpuri, cum ar fi soarele, luna sau planeta Venus, pictura lui Leonardo Da Vinci - Gioconda sau opera Lacul Lebedelor de Ceaikovski, ochiul uman, etc. Aceste imagini sunt în general stabile şi de lungă durată în timp, au o semnificaţie profundă, de adevăr şi realitate şi generează în mentalul privitorului aceleaşi reprezentări prin rezonanţă, fiind un exerciţiu practic colectiv.

Rezonanţele de grup sunt superioare celor individuale, deoarece lor li se adaugă reprezentările rezonante selective ale indivizilor ce alcătuiesc grupul (personalul dintr-o firmă, cel dintr-un grup de cercetare, etc). Acest tip de rezonanţă este promovat în societatea cunoaşterii în care omenirea a întrat începând cu secolul XXI.

Dar, impactul de comunicare prin intermediul imaginilor se poate evalua prin opţiunile manifestate sub formă vizuală, de exemplu, fotografia de mai jos, ce are în vedere: senzaţiile, emoţiile, informaţiile şi rezonanţele.

Aceste patru componente sunt evaluate prin acordarea unei note de la 0 la 10 de către un juriu ales. Rezultatele se trec într-un tabel.



Tabelul nr.1
Gradul de impact al imaginilor

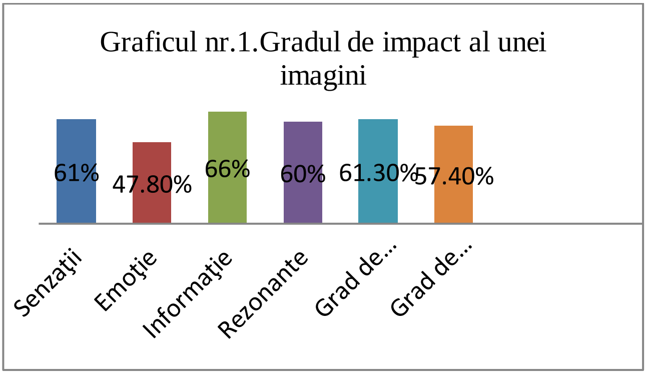
Nr. crt	**Senzaţii Caracteris**	**Note**	**Emoţie Carcteris**	**Not**	**Informaţ Caracter**	**Not**	**Rezonanţ Caracteris**	**Not**
1	Dimensiun	4	Frica	0	Explicite	7	Interperso	7
2	Distanţa	6	Mânia	1	Implicite	8	Culturală	8
3	Luminozita	8	Dezgustu	2	Codificat	6	Universal	6
4	Culorile	9	Surpriza	9	Mixte	7	De grup	5
5	Compoziţia	5	Tristeţea	6	Speciale	5	Unde de f	4
6	Gradul de realism	4	Nervozita	7	-	-	-	-
7	Dinamismu	7	Bucuria	6	-	-	-	
8	Atractivitat	6	Fericirea	5	-	-	-	
9			Iubirea	7	-	-	-	
	Total	49	-	43	-	33	-	30
	Maxim	80	-	90	-	50	-	50
	Gradul de impact	61,.	-	47,	-	66	-	60%

Gradul de impact total al imaginii = 57,4%

Sursa: Date prelucrate de autor

Din exemplul prezentat rezultă că cel mai mare grad de impact al imaginii l-au avut informaţiile transmise - 66%, urmat de impactul produs de senzaţii – 61,3% şi cel al rezonanţei 60% iar cel mai scăzut este impactul emoţional – 47,8%, ceea ce conduce la aprecierea că imaginea a

avut de suferit tocmai în atributul ei esenţial-crearea de emoţii în psihicul privitorului.



Sursa: Date prelucrate de autor.

Gradul de impact G_i se calculează cu formula:

$$Gi = \frac{puncte\ acordate}{punctaj\ \max im} \times 100$$

iar impactul total I_t se calculează astfel:

$$It = \frac{suma\ punctajului\ optiunilor}{suma\ \max imă\ a\ acestor\ optiuni} \times 100$$

Privitorii de imagine sau subiecţii aleşi trebuie să acorde câte o notă de la 0 la fiecăreia dintre cele 29 de conţinuturi din tabelul 4. În acest exemplu sunt preferate culorile – 9, luminozitatea-8, surpriza -9, informaţiile implicite – 8 şi rezonanţele culturale -8. Alte imagini pot avea alte grade de impact asupra privitorului. Sunt de preferat imaginile care pun accent pe culoare, lumină, surpriză şi îndeosebi pe emoţii, care să-l determine pe privitor să aibă emoţii şi reacţii determinate de acestea. Creatorii de imagine trebuie să folosească toate opţiunile de conţinut ale imaginii: senzaţii, emoţii, informaţii şi rezonante. Şi succesul nu poate fi decât unul garantat!

Imaginea are mai multe faţete în funcţie de unghiurile în care este abordată:

1. În funcţie de etapele pe care le parcurge în evoluţia sa:
    - imagini în curs de formare;
    - imagine conturată definitiv;
    - imagine îmbătrînită.
2. În funcţie de gradul impunere a imaginii
    - imagine pregnantă;
    - imagine ştearsă.
3. În baza timpului de percepţie a realităţii:
    - imagine favorabilă;
    - imagine defavorabilă;
    - imagine neutră.
4. Din perspectiva creatorilor de imagini:
    - imagine nou creată;
    - imagine ameliorată;
    - imagine apărată.
5. Imagini create cu ajutorul cuvântului scris sau vorbit;
6. Imagini create cu ajutorul sunetelor;
7. Imaginii fără obiect, funcţionînd în afara lui, însă poate să-l sugereze cum ar fi fotografia, filmul, imaginile televizate, revista desenată, etc.

Esenţial pentru un creator de imagine este să reuşească să fixeze în memoria publicului ţintă „amprenta" realităţii modelate imagistic. La baza succesului comunicării prin imagini stă legea comunicării conform căreia să se transmită cât mai repede maximum de informaţii, în timpul scurt în care consumatorul de imagine are atenţia sporită.

Comunicarea prin imagini acţionează asupra persoanelor pe trei nivele: *conştientizare, atitudine şi comportament*. Conştientizarea măsoară audienţa, notorietatea, recunoaşterea şi memorarea mesajului [Sasu, Constantin, Andrieş, Radu, 2003]. Conştientizarea măsoară impactul mental iar atitudinea evaluează impactul sufletesc şi cel mental.

Dintre acestea, mai importantă este *măsurarea memoriei*, din mintea receptorului de imagine, memorizarea cercetează efectul de durată al mesajului, altfel spus, persoana să-şi amintească un timp cât mai îndelungat, de exemplu, de o imagine, fotografie, expoziţie de pictură, lansare de carte etc., iar uitarea să fie cât mai îndelungată posibil. Oamenii îşi reamintesc ceea ce au văzut dacă este important în acea imagine, impactul lor interior determinând reacţii diverse, preferabil pozitive.

O imagine bine construită de creatorul ei, comunică aproape instantaneu mai mult decât orice vector comunicaţional, astfel încât

imaginea şi obiectul pe care îl reprezintă nu mai pot fi despărţiţi, la o asociere automată în conştiinţa publicului, iar obiectul/persona/instituţia, va avea automat imaginea, iar imaginea, singură, va evoca obiectul/persona/instituţia. Imaginea mai are şi alte avantaje: nu se consumă, uzează sau externează, poate fi prezentă simultan în mai multe locuri, costurile de operare sunt mai mici. Pentru formă, imaginea are o valoare patrimonială iar pentru gestionarea sa nu sunt necesare eforturi deosebite.

Concluzii

Comunicarea joacă un rol esenţial în transmiterea de informaţii iar informaţia la rândul său are o importanţă hotărâtoare în luarea oricărei deciziei.

Un loc aparte în comunicare îl ocupă imaginea, care trebuie să reflecte realitatea, să trezească emoţii celor cărora li se adreasează, pentru a genera reacţii, îndeosebi pozitive.

Creatorul de imagine trebuie să fie o persoană complexă, îndeosebi din punct de vedere emoţional şi psihic, să dispună de o cultură şi educaţie la nivel superior, astfel încât, imaginile create şi adresate publicului ţintă să genereze stări emoţionale ce vor persista mai mult timp în mintea consumatorului de imagine.

Sunt cunoscute diferite moduri de transmitere a imaginilor, mesajelor, esenţa acestora constă în transmiterea lor într-un timp cât mai scurt a unui volum cât mai mare de informaţii la un cost cât mai redus.

Bibliografie

Alain,J., *Comunicarea prin imagini,* Editura Polirom,Iaşi, 2009.

Bădam,H.,M., *Tehnici de comunicare în social media*, Editura Polirom, Iaşi, 2011.

Boutaud, J.,J., *Comunicarea semiotică şi semne publicitare. Teorii, modele şi aplicaţii*, Editura Tritomic, Bucureşti, 2005.

Duc, B., *L`art de la composition et du cadrage*, Paris, 1992.

Fanagy I., *La Vive – Voix.Essai de psycho-phonétique*, Payot, col. „Langages et sociétes, Paris,1923.
Gazzamiga, R., Manguin, I.,G., *Neurosciences cognitive, la biologie de l`spirit*, Boeck Lascier, Paris, 2001.
Goleman, D., *Inteligenţa emoţională*, Editura Caerea Veche, Bucureşti, 2008.
Joannés,A., *Comunicarea prin imagini. Cum să-ţi pui în valoare comunicarea prin intermediul dimensiunilor vizuale*, Editura Polirom, Iaşi, România, 2009.
Leacoeuvre,F.,Takodjerad, B.,*Les annés roman photos*, Veyrier, Paris,1991.
Matei,Gherman,C.,Petrescu,Ghe.,*Comunicarea în marketingul etapei actuale de evoluţie a societăţii*, în volumul Buletin Ştiinţific, Editura Fundaţiei „Gh.Zane", Iaşi, 2002.
Matei,Gherman,C., *Rolul comunicării în cultivarea imaginii*, în vol. *Psihologie Managerială şi Management Relaţional*, Universitatea de Stat „Alecu Russo", Bălţi, Republica Moldova, 2002.
Milton,C., *Comunicarea prin gesturi şi atitudini*, Editura Polirom,Iaşi,2005.
Michel F., *Novelle Hhistoriene de la photographie*, Larousse,Paris,2001.
Neculau, A., Ferreol, G., *Psihologia schimbarii*, Editura Polirom, Iasi,1998.
Neculau, A., *Reprezentarile sociale*, Editura Polirom, Iasi,1997.
Paicu, G., *Creativitatea. Fundamente, secrete şi strategii*, Editura Pim, Iaşi, 2010.
Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtual*, Paris,1999.
Point,R., *Photo numerique et microinformatique*, Dunod, Paris, 2003.
Rennison, E., *Les etats généraux l`écriture multimédia*, Nov`Art, Paris,1996.
Şoitu,L., *Aspecte educaţionale ale limbajului audio-vizual*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi,1993.
Traian, V., Stănciugelu, I., *Teoria comunicării*, Comunicare.ro, 2003.
Veron, E., *Le sejour et ses doubles:architectures du petit écran*, Temps libre, nr.11., Paris, 1984.
Zlate, M., *Psihologia mecanismelor cognitive*, Editura Polirom, 1999, Iaşi.

Cercetarea sculpturii abstracte de secol XX prin metode intensive - cazul Constantin Brâncuşi. Perspectivele hermeneuticii endogene

Intensive methods in research on 20th century abstract sculpture a case study – Brancusi. Perspectives of endogenous hermeneutics

Matei Stîrcea-Crăciun[1]

Abstract

Our paper presents a research project on 20th century Romanian abstract sculpture involving intensive analytical techniques imported from structural and symbolic anthropology and adapted to the specific needs of critical assessment of contemporary art productions. The project carried out over a quarter of a century with the Francisc Rainer Institute of Anthropology resulted in the development of a new method (*endogenous* hermeneutics) of direct relevancein art crtiticism and in art history studies. Endogenous hermeneutics allows for the visual discourse underlying an artist's abstract sculpture productions to be reconstructed by means of intensive explorations of composition principles and expression means inherent to it, i.e. by intensive explorations of the creation *per se*.

Endogenous hermeneutics is thus radically distinct from art criticism focused on biographic investigations as a gate to infer meanings in an artist's work. Also, endogenous approaches are at antipodes with

[1]Dr., Institutul de Antropologie "F. Rainer", Academia Română, București.

exogenous approaches based on preexistent interpretation grids assumed to have universal coverage – such as in sociologic, semiotic, psychoanalitic, phenomenologic a.s.o. approaches.

The paper illustrates the principles and results of endogenous hermeneutics as illustrated in a recently published monograph on Constantin Brancusi's work. The endogenous approach successfully answers major unsolved questions in brancusian studies. It describes composition principles in Brancusi's work, it defines the symbolic vocabulary underlying visual allegories with various compositions, it explains the unity of discourse underlying the whole of the work, it conceptualizes Brancusi's aesthetic vision, the one responsible for his being acknowledged as a founder of 20th century abstract sculpture.

Keywords**: Brancusi, abstract sculpture, symbolic anthropology, hermeneutics.**

Ce este obiectul

În perspectiva antropologiei, nu roata constituie prima mare descoperire a umanităţii ci, cu mult înainte, *obiectul*. Prin parafrază la afirmaţia unui filosof că „un ciocan nu este ciocan decât în relaţia cu un cui" s-ar mai putea adăuga că o ìe brodată sau un vas de bronz sunt ce sunt doar în relaţie cu destinaţia lor nemijlocită. Dar atari observaţii, aparent banale, provoacă automat întrebarea: ce este obiectul, dincolo de domeniul utilităţii lui directe ?[2] Este frapant de constatat, nota André Leroi-Gourhan în anii '60, cum rachetele sau sateliţii americani şi sovietici, în ciuda unor constrângeri funcţionale foarte stricte, poartă amprenta culturilor de unde provin (...) Ar trebui întreprinsă o analiză gigantică pentru a explica de ce, dintr-o ochire, observatorul percepe că o maşină este *cu totul* englezească." Şi antropologul adaugă: „Dacă etnologia este incapabilă să formuleze ceea ce constituie obiectul cel mai intim al cercetării sale, ceva îi lipseşte etnologiei într-un domeniu străin limbajului, dar atât de important încât de el singur depinde realitatea etniei." [3]

---

[2] *Obiect* derivă din o*bjicio, objicere* (lat.), a arunca înainte. Etimologia termenului surprinde uimitor un atribut peren al obiectului în relaţia cu omul. În fapt, elementul prim de diferenţiere a omului de animal rezidă în recursul omului la seturi de obiecte în relaţia cu mediul. Din perspectiva neurofiziologiei, folosirea unui obiect se asociază cu solicitări masiv sporite ale scoarţei, pregătind terenul pentru folosirea unui nou obiect. În Diagrama Pensfield, apare limpede spaţiul enorm rezervat pe scoarţa cerebrală coordonării mânii şi în special degetului mare. Raportată la fundalul de 2,5 milioane de ani ai preistoriei, Diagrama Pensfield ilustrează optic teza că, pornind de la un anumit prag, recursul la seturi complexe de obiecte antrenează efecte explozive, de reacţie în lanţ, în procesul cerebralizării.

[3] André Leroi-Gourhan, *Gestul şi cuvântul*, Meridiane, 1983, vol. II, p. 80 şi p. 117.

Indubitabil, fizionomia unei culturi este hotărâtor configurată prin ambientul său obiectual specific. Extrapolând în absolut o afirmaţie a lui Baudrillard că fiecare individ se simte judecat în funcţie de obiectele sale, s-ar cere dedus că unitatea minimă de studiu a antropologiei este omul cu obiectele sale.

Justificarea unei abordări simbolologice a ambientului obiectual

Cinci argumente:

1. Definim gândirea simbolică din perspectiva neurofiziologiei, ca produs al activităţii cerebrale, complementar produselor gândirii raţionale. Ca un corolar al coordonării neurofiziologice a celor două tipuri de activitate cerebrală, s-ar cere dedus despre gândirea simbolică că nu s-a atrofiat în epoca prezentă, dominată de ştiinţe, aşa cum susţin diverse teorii, ci că îşi contaminează complexitatea după normele de complexitate dezvoltate de gândirea raţională.
2. Partiţionarea ansamblului cunoştinţelor umane pe discipline respectă logica raţională de structurarea a gândirii, cu corolarul neacoperirii unor zone ample de reflecţie guvernate de logica simbolică;
3. Nu există la ora actuală instituţii abilitate în mod expres să studieze *gramatica* limbajelor simbolice contemporane în ipostazele de mare complexitate ce caracterizează bunăoară discursul artelor plastice, muzicii, dansului, arhitecturii, design-ului etc.;
4. Crizele societăţii contemporane în domenii precum axiologia, morala, artele, discursul politic, educaţia, economia etc. pot avea drept cauză gestionarea defectuoasă a limbajelor simbolice;
5. Spaţiul privilegiat de desfăşurare al cercetării simbolologice priveşte civilizaţia contemporană deoarece explorarea funcţiei de simbolizare pretinde punerea în prezenţă a *obiectului simbolizant* şi a *contextului simbolizat* (în mod evident cercetările axate pe civilizaţii istorice rămân deficitare sub raportul reconstituirii *contextului simbolizat*).

Bazele unei hermeneutici obiectuale

Este posibil să configurăm o strategie de cercetare a limbajelor simbolice diseminate de ambientul obiectual pornind de la patru întrebări:

1. Care este categoria de obiecte susceptibile să ofere un maxim de informaţii despre modul cum se structurează informaţia simbolică în obiect ?
   Răspuns: **obiectul de artă,** fiindcă prin însăşi vocaţia sa, acesta minimizează funcţiile utilitare şi le maximizează pe cele simbolice;
2. Ce perioadă oferă premize optime studiului simbolologic al obiectului de artă?
   Răspuns: **arta de secol XX** deoarece dispunem de un maxim de informaţii legate de contextul cultural în care este generat obiectul;
3. Care este unitatea minimă de studiu a limbajului simbolic în arta plastică:
   Răspuns: **ansamblul creaţiei** unui artist mai curând decât lucrări autonome, fiindcă, în opera studiată în întregul ei, poate fi mai limpede evidenţiată cristalizarea progresivă a regulilor de coerenţă ale gândirii artistului, iar în baza acestora pot fi definite principiile de compoziţie, mijloacelor de expresie şi, în cele din urmă, ceea ce se poate numi *lexicul plastic* şi *discursul plastic* proprii operei per ansamblu.
4. Ce categorie de obiecte de artă sunt cele mai adecvate cercetării limbajelor simbolice?
   Răspuns (a): **arta abstractă** mai curând decât arta figurativă deoarece epurează surplusul de informaţie redundantă asociată mimesisului;
   Răspuns (b): **sculptura** deoarece etalează informaţia în spaţiul tridimensional, deci nu o comprimă în două dimensiuni precum pictura;

Răspunsurile la cele patru întrebări explică ponderea acordată, în cercetările noastre, sculpturii abstracte româneşti, implicit cercetării operei lui Constantin Brâncuşi[4], recunoscut pe plan mondial ca fondator al sculpturii abstracte de secol XX.

Brâncuşiologia la început de secol XXI - realizări şi lacune

Opera brâncuşiană a făcut obiectul unei atenţii susţinute din partea criticilor şi istoricilor de artă din România şi din lume, pe un parcurs ce măsoară în prezent mai mult de un secol. Amploarea abordărilor

---

[4] Cf. M.S.-C., *Brâncuşi – Simbolismul hylesic*, Edinter 1992;
M.S.-C., *Paul Neagu – Nouă staţiuni catalitice, Studiu de simbolism hyleisc,* Anastasia, 2003; M.S.-C., *Brâncuşi – Limbajele materiei, Studiu de hermeneutică a sculpturii abstracte*, Anima, 2010.

intimidează, la fel ca entuziasmul unanim al autorilor, la fel ca diversitatea perspectivelor şi punctelor de vedere.

Pentru noile generaţii de cercetători, acest fond de erudiţie constituie un atù major. Prin contribuţiile unor istorici de artă precum Carola Giedion-Welcker, Ionel Jianu, Sidney Geist, Petru Comarnescu, V.G. Paleolog, Barbu Brezianu, Dan Grigorescu, Friedrich Teja Bach şi mulţi alţii, dispunem în prezent de o încadrare a operei şi de o cronologie bine pusă la punct. În plus, începând din 2003, prin publicarea la Centre Pompidou a arhivelor Brâncuşi, prin grija lui Marielle Tabart şi a Doinei Lemny, urmată, în 2004 de apariţia la Editura Humanitas a volumului, *Brâncuşi inedit',* îngrijit de Doina Lemny şi de profesorul Cristian Robert-Velescu, au fost puse în circulaţie, în premieră absolută, notele de atelier ale artistului, precum şi corespondenţă inedită. Devenea aşadar, posibil, de a sprijini, odată cu apariţia acestor lucrări, exegeza operei pe mărturii provenite direct de la artist.

Poate că o parte cel puţin din ezitările generaţiei anterioare de brâncuşiologi şi-ar fi găsit rezolvarea dacă arhivele Brâncuşi puteau fi consultate mai curând.

Vorbind de ezitări ale criticii, este cazul să amintim de momentul 1995, de retrospectiva „Brâncuşi" deschisă în acel an la Paris şi Philadelphia. A fost cea mai amplă dintre retrospectivele consacrate vreodată sculptorului român. Asumând sarcina de a oferi o sinteză asupra judecăţii critice consacrate maestrului, Margit Rowell observa, că până la acea dată, în ciuda eforturilor cercetării, opera continua să „rămână ambivalentă" continua să „se sustragă analizei, poate în mai mare măsură decât operele oricărora dintre marii artişti (moderni)", că „nu i se pot determina izvoarele" şi nici „descendenţa", respectiv impactul asupra generaţiilor care i-au urmat. Curatorul îşi încheia studiul cu afirmaţia, întrucâtva şocantă pentru cititorul puţin avizat, că Brâncuşi rămâne „inclasabil".[5]

În fapt, Margit Rowell nu făcea decât să retiereze constatarea unor deficienţe de metodă în disciplinele istoriei artei şi criticii de artă, semnalate la modul explicit sau implicit de diverşi autori precum Dan Grigorescu şi Dan Hăulică, sau în occident de Norman Bryson, Donald Preziosi, Rosalind Krauss, Philippe Dagen etc. şi evidenţiate cu sporite argumente în ajunul retrospectivei, în monografia Annei Chave, *Constantin Brancusi, Shifting the Bases of Art*, Yale Univ. Press, 1993.

---

[5] Margit Rowell, *Une oeuvre moderne et intemporelle*, in *Constantin Brancusi /1876-1957*, Gallimard, Centre Geroges Pompidou, 1995, p. 40 şi p. 51.

Enunţul „opera se sustrage analizei” din studiul Margitei Rowell se dorea a puncta că sculptura maestrului, semnificaţia compoziţiilor lui, nu putuse fi încă descifrată, cu alte cuvinte, că exegezele consacrate artistului nu parveneau încă să se pună de acord asupra discursului subiacent operei.

Enunţul „Brâncuşi rămâne inclasabil”, din acelaşi studiu, sublinia în plus eşecul încercărilor de a poziţiona opera fondatorului sculpturii abstracte în edificul enorm al artei de secol XX, cu corolarul agravant al imposibilităţii de a-i poziţiona descendenţa – respectiv, contribuţiile a trei sau patru generaţii de artişti ce şi-l revendicau drept reper.

Cu deferenţa de rigoare, cerem îngăduinţa de a survola rapid bibliografia operei brâncuşiene pentru a evidenţia posibile puncte slabe sub raport metodologic.

Din perspectiva culturologică pe care o asumăm, evidenţiem trei vicii de fond, semnalabile la majoritatea autorilor: mixarea evocării biografice cu exegeza creaţiei, insuficienţa studiului morfologic şi, deopotrivă de păgubitor, caracterul nesistematic al analizelor, centrate pe interpretarea de compoziţii individuale, izolate de contextul operei.

Într-un scenariu frecvent întâlnit, studiile monografice caută să deducă, din analiza biografiei, sursele de inspiraţie ale operei. Edificiul speculativ astfel constituit, explică în bună măsură eşuarea exegezei în argumente circulare, în demonstraţii unde concluzia repetă premisa de la care s-a pornit.

Tipologie sumară a demersurilor exegetice

O clasificare ne-exhaustivă a lucrărilor ilustrate în bibliografia operei brâncuşiene ar distinge:

1. contribuţii la cronologia operei (Ionel Jianu, Sidney Geist, Barbu Brezianu, Friedrich Teja Bach): domeniul probabil cel mai bine instrumentat al cercetării;
2. lecturi biografizante şi reflexiv-sintetice (David Lewis, Carola Giedion-Welcker, Ionel Jianu, Nathalia Dumitrescu şi Alexandru Istrati): lucrările enunţă diverse direcţii de lectură a operei fără însă a ajunge la concepţii integratoare confluente;
3. lecturile etnocentrice ale unor cercetători români (V.G. Paleolog, Petru Comarnescu, Petre Pandrea, Ion Pogorilovschi): lucrările pleacă de la datul biografic al naşterii sculptorului la Hobiţa şi conchid că opera se vrea un elogiu adus artei ţărăneşti;

4. lecturi în cheie filosofică (Mircea Eliade, Constantin Noica): încearcă poziţionarea operei din perspectiva unor scheme de sapienţă universală sintetizate de autori dar, în final, dificil de transpus creaţiei sculptorului ;
5. lecturi comparatiste (Dan Grigorescu): compară lucrările cu arta lumii şi constată ca arta lumii (universalul) îşi găseşte reflectare în operă;
6. lecturi formaliste (Radu Varia): pleacă de la observaţia prevalenţei unor forme precum ovoidul, cilindrul, cubul şi conchid că opera se doreşte a reflecta în abstract, oarecum în notă pitagoreică, asupra esenţelor subtile pe care aceste forme le evocă;
7. lecturi interesate de izvoare oculte (Friedrich Teja Bach; Radu Varia): postulează influenţe teosofice sau masonice în formarea lui Brâncuşi şi îi explorează creaţia în căutarea unor confirmări;
8. lecturi feministe şi psihanalitice (Anna C. Chave): constată prevalenţa motivelor feminine şi le interpetează drept alunecări machiste şi acuze clişeizate contra femeii;
9. lecturi livreşti (Cristian Robert-Velescu): cercetând biblioteca lui Brâncuşi şi speculând asupra cărţilor ce puteau să îl inspire, cercetătorul conchide că opera este consitent inspirată de lectura unora dintre scrierile lui Platon;
10. se mai cuvin amintite tentative de interpretare a sculpturii brâncuşiene din perspectivă semiotică, matematizantă, marxistă etc. In cadrul Institutului de Antropologie, o menţiune aparte se cere rezervată unei încercări de abordare fenomenologică a operei Brâncuşiene, datorată Prof. Gheorghiţă Geană.

Hermeneutica endogenă – prezentarea metodei

Începând din 1985, o suită de exegeze consacrate de noi unor plasticieni români contemporani (Horia Bernea, Constantin Popovici, Ovidiu Maitec, Napoleon Tiron, Simona Runcan, Ilona Benczedi, Ion Nicodim etc.), s-au constituit într-un util şi necesar preambul metodologic, de identificare şi verificare a instrumentelor de lucru – importate şi adaptate în principal, din şcolile franceze de antropologie structurală şi antropologie simbolică.

Câteva principii de lucru au putut fi rapid definite. Ele au dat naştere în timp, unui instrument analitic desemnat ca *schemă hermenutică*.

Principii ale metodei de heremenutică endogenă

1. analiza are a se focaliza pe ansamblul operei, nu doar pe lucrări izolate sau pe grupuri de lucrări, nici pe digresiuni biografice;
2. finalitatea primă a analizei priveşte identificarea, în baza unei observaţii atente, pe fiecare lucrare în parte, a detaliilor morfologice susceptibile de a comporta conotaţii culturale – *indici morfologici*;
3. convergenţele semnalate la nivelul fiecărei lucrări, fie între indicii morfologici reperaţi sau între aceştia şi alte categorii de informaţie utilă exegezei precum, sugestii aferente titlului lucrării (*indici nominativi*), corespondenţe cu alte lucrări (*referinţe plastice, referinţe livreşti)*, destinaţia lucrării (*indice atributiv*), materialul din care este confecţionată lucrarea (*indice hylesic*) etc., sunt folosite pentru a enunţa ipoteze de interpretare (*ipoteze hermeneutice*);
4. confluenţe sau coroborări semnalate la nivelul fiecărei lucrări între mai multe ipoteze hermeneutice servesc pentru a enunţa *concluzii parţiale*;
5. confluenţele între concluziile parţiale aferente fiecărei lucrări servesc pentru a enunţa *concluzia finală* a intepretării.

Recursul la scheme hermeneutice pentru fiecare lucrare sau motiv plastic din cuprinsul operei studiate permite o observare morfologică riguroasă şi sistematică. Reiterările unor procedee de codificare morfologică de la o lucrare la alta conduc la determinarea valorii conotative a acestora. Se cuvine observat că, pe parcursul constituirii operei, fiecare artist, în mod conştient sau inconştient, devine coerent cu sine însuşi, în ceea ce privesc mijloacele de exprimare, iar relevarea regulilor de coerenţă ale discursului plastic, permite determinarea lexicului sculptural unic, propriu unui artist şi operei sale.

Suma elementelor de *lexic sculptural* la nivelul unei lucrări date constituie baza de interpretare hermeneutică a discursului plastic aferent lucrării respective .

Suma *discursurilor plastice* la nivelul unor grupuri de lucrări poate facilita identificarea izvoarelor de inspiraţie ale artistului.

Suma discursurilor plastice la nivelul întregii opere oferă o bază fiabilă de analiză a principiilor de compoziţie şi a viziunii estetice a artistului studiat, iar, la acest nivel, devine posibilă poziţionarea creaţiei în raport cu contextul generaţional sau cultural pe care şi-l revendică.

O schemă hermeneutică identifică până la 40 de indici hermenutici pentru o singură lucrare brâncuşiană. Se ajunge la o sporire de cinci până la zece ori a informaţiei ce întemeiază interpretarea plastică a fiecărei lucrări şi, prin extensie, la cea mai amplă bancă de date de observaţie din literatura brâncuşiologică. Ca un câştig derivat, apare posibilitatea de a determina ceea ce pot fi numite *funcţiile de generare ale unui motiv* din motive care îl precedă. Am numit metoda asociată acestui tip de abordare, *hermenutică endogenă*, deoarece interpretarea operei este operată cu elemente inerente acesteia.

Un prim studiu al creaţiei brâncuşiene, *Brâncuşi – Simbolismul Hylesic*, publicat la editura Edinter în 1992, a evidenţiat importante elemente de lexic sculptural brâncuşian şi, pe această bază, a permis, în premieră, intepretarea corelată a unor motive cardinale din cuprinsul operei precum: *Cuminţenia Pământului, Sărutul, Rugăciune, Domnişoara Pogany, Muza adormită, Măiastra, Adam şi Eva, Ansamblul de la Târgu-Jiu.*

Cu aceeaşi ocazie erau identificate două principale izvoare de inspiraţie ale operei, ignorate practic, de critica de artă – legenda facerii şi *Luceafărul* de Eminescu. În plus, se reuşea circumscrierea credo-ului estetic brâncuşian, imperativul respectării în sculptură a limbajului materiilor.

Simbolismul hylesic (simbolism material), o noţiune propusă de autor din 1986, într-o exegeză a sculpturii lui Ovidiu Maitec, îşi dobândea prima conceptualizare, dar şi prima identificare drept denominator al curentului artistic lansat de maestrul în plastica universală a veacului XX.

Încheiam acea etapă a proiectului de cercetare în antropologia obiectuală cu un sentiment de incertitudine. O sculptură guvernată de limbajul *materiilor* mai curând decât de limbajul *formelor*, aşa cum anume o consacrase tradiţia multimilenară a plasticii, amorsa o revoluţie în domeniul mijloacelor de expresie, unde Brâncuşi, ca actor, se angaja să deschidă un drum neumblat. Căutările lui temerare erau de presupus să fie marcate de ezitări, de paşi laterali, susceptibili să îngreuneze demersul exegetic.

O şansă a destinului a făcut ca tot în 1992 să îl întâlnesc, prin prietenul Dragoş Gheorghiu, profesor la Universitatea de Artă, pe Paul Neagu, sculptorul român cel mai important după Brâncuşi, cum îl cotase critica britanică.

Mai tânăr decât Brâncuşi cu două generaţii şi revendicându-l ca maestru, Paul Neagu îşi construise opera îmbogăţit de consistente lecturi

filosofice. Dialogul prim ne-a apropiat imediat. Am amorsat studiul sculpturii lui Paul Neagu cu speranţa de a ajunge, prin el, la o mai deplină înţelegere a viziunii hylesice în sculptură.

Presupunerea s-a dovedit corectă. În ciclul *Nouă staţiuni cataltice*, 1975-1987, capodoperă a artistului, nouă sculpturi austere de oţel dispuse în cerc enunţau nouă metafore ale catalizei pe care materia fierului le-a operat asupra mentalului uman din preistorie şi până în prezent. Monografia publicată în 2003, *Paul Neagu – Nouă staţiuni catalitice, Studiu de simbolism hylesic*, era prima aplicare extinsă a hermeneuticii endogene la o operă contemporană, reputată drept hermetică.

Demersuri endogene *versus* demersuri exogene

Hermeneutica endogenă a sculpturuii abstracte urmăreşte, cum se menţiona anterior, reconstrucţia mesajului subiacent creaţiei unui artist prin cercetări intensive ale principiilor şi mijloacelor de expresie specifice operei studiate. Hermeneutica endogenă este prin aceasta polar opusă demersurilor critice exogene, ce recurg la grile preconstruite de lectură, postulate a avea valabilitate universală – avem în vedere abordările critice de orientare psihologică, psihanalitică, sociologică, semiotică, marxistă, feministă etc. – şi ar trebui în principiu să le preceadă.

Mai precis spus, hermeneutica endogenă, prin surplusul de rigoare în evaluarea operei deschide posibilitatea unor hermeneutici exogene mai bine protejate de riscul speculaţiei.

Astfel, monografia *Brâncuşi – limbajele materiei, Studiu de hermeneutică a sculpturii abstracte* oferă interpretări originale la toate cele cca. patruzeci de motive ale operei. Se demonstrează în premieră continuitatea ideatică între motive aparent disparate, articularea lor pe un trunchi tematic comun. Este conceptualizată viziunea artistică brâncuşiană, desemnată prin conceptul de *simbolizare hylesică* (materială). Opera, în ansamblul ei, face obiectul unei situări culturologice ce explică locul şi rolul lui Brâncuşi în asumarea programului artiştilor moderni de a fonda un nou început în artă.

O confirmare indirectă a acestor susţineri o oferă un volum publicat la Institutul de sculptură Henry Moore din Anglia în anul 2007, *Modern Sculpture Reader,* prima antologie a sculpturii moderne, unde cele cca. şaptezeci de personalităţi alese să reprezinte evoluţia gândirii sculpturale pe parcursul veacului XX, afirmă, aproape toate, că reţin drept sursă de inspiraţie, în opera lor, materia.

Pe de altă parte, hylesismului fondat de Brâncuşi în sculptură i se pot descoperi reverberaţii în tezele bachelardiene asupra imaginaţiei materiale, dezvolate de filosoful francez prin aplicaţii la texele literare.

Semnificativ, revoluţiei iniţiate de Brâncuşi în scuptura abstractă i se conjugă revoluţia amorsată de Bachelard în critica culturologică a literaturii. Şi, aidoma lui Brâncuşi, „sculptorul inclasabil”, Bachelard a rămas puţin înţeles, creându-şi reputaţia de „filosof paradoxal”[6].

Dar fiindcă ambii îşi revendică obârşii rurale, se revelă neaşteptat nucleul comun al viziunii lor estetice. Aceasta ţine, la limită, de esenţa perenă şi universală a modului de a fi al ţăranului, interesat mai puţin de *forme* cât de *materii*. Pentru ţăran, ceea ce numim generic artă, priveşte tâlcurile adânci ale lumii, rostul omului în faţa destinului, *eticul* în sensul cel mai grav şi responsabil al termenului, mai curând decât rafinamentele *esteticului*.

În acest sens, în aforisme brâncuşiene, „frumosul este echitatea absolută”, ”frumosul este împăcarea contrariilor” se citesc energiile inepuizabile ale civilizaţiilor rurale, chemate, în zorii erei ecologismului, să îşi rostească paşnic, dar ca o revanşă, mesajul de concordie faţă de civilizaţiile urbane.

[6] Jean-JacquesWunenburger, *Gaston Bachelard, poétique des images,* Mimesis, 2012, p. 15.

Van Gogh - portretul din *Scrisori*

Van Gogh – The Portrait from the Letters

Mariana Mantu[1]

Abstract

There are artists who, in spite of their meteoric life, imprint not only their time, but also the ages that follow. And they do this so powerfully, that one could say not only does their creation illuminates the epoch, but also their out of common personalities. One of such artists was Van Gogh who lived at the crossroad of his life (which was not a happy one) and his creation that gave meaning to his entire existence. Most of his life, Van Gogh was a lonely and unhappy man who had an almost obsessive love for nature, that he considered the only way to understand art. Moreover, he did not claim to be an artist, but merely a discoverer of beautiful things around with the purpose of releasing and giving them back to people. His paintings are the direct expression of all his turmoil and incandescent creative energies.

The present paper aims at revealing the personality of the artist as it is reflected in the numerous letters he sent to his beloved brother, along all his life. The letters exhibit Van Gogh's belief in art, his aesthetic attitude with respect to creation, the role of the artist, the beauty of nature, of men, etc. From such perspective, the letters may be considered a the artist's

[1] *Conf. univ. dr. Universitatea tehnică ”Gh. Asachi”, Iași*

Poetical Art because, in many respects, they display his theoretical approach to art and creation.

Keywords: creation, painting, nature.

”Nu am nici o vină că tablourile mele nu se vând. Va veni însă timpul când oamenii vor recunoaște că ele valorează mai mult decât banii pe vopsele.” (Van Gogh)

Prima dată când am văzut pe viu un tablou de Van Gogh, țin minte că mult timp nu m-am putut îndepărta de el. Era un sentiment foarte ciudat pe care nu-l mai avusesem până atunci: tabloul ”respira”, iar eu simțeam cum toate mirosurile peisajului veneau dinspre el: mirosul ploii de vară, cel al pământului, al spicelor de grâu. Era ca și cum cineva ar fi decupat pur și simplu o parte din natură, un fragment și l-ar fi înrămat – atâta tot, un gest simplu, prin care a adunat toate culorile și mirosurile lanului, nelăsând pe dinafară nimic.

Există artiști care, deși trec meteoric prin viață, își lasă amprenta nu numai asupra epocii lor, ci și asupra celor care vin după. Van Gogh a fost, fără îndoială, unul dintre aceștia. Personalitate incandescentă, artistul a trăit la intersecția dintre viața, nedreaptă cu dânsul, și arta sa, spațiu permanent al regăsirii de sine. Un artist care a pictat 900 de pânze și peste o mie de desene în doar zece ani. Un artist care începe să fie recunoscut de-abia la trei ani după moarte, când lumea, până atunci indiferentă, începe să-l descopere: ”*Retrospectiva de la Amsterdam din 1893 a avut o forță de neînchipuit în trasarea unor direcții în arta vremii; neliniștea, aspirațiile la lumină, deznădejde, exploziile solare, flăcările întunecate ale chiparoșilor, agitate de vijelii nevăzute, toate acestea alcătuiau detaliile unui tragic autoportret pe care, în sfârșit, artiștii începeau să-l deslușească*” (Grigorescu: 28). Tot în această perioadă sunt expuse și câteva dintre scrisorile sale, iar artistul este declarat unul dintre cei mai mari pictori ai tuturor vremurilor.

Van Gogh a fost un minunat artist a cărui genialitate l-a îndepărtat de semenii săi și l-a făcut să sufere de ceea ce el numea, o mare teroare: singurătatea. (”*Mă gândesc adeseori, la vechea poveste a lui Robinson Crusoe care nu și-a pierdut curajul în singurătate, ci a început să-și creeze o sferă de activitate, asigurându-și o existență activă și animată grație propriilor căutări și a propriei sale munci*” – I:140) Un artist care își visa noaptea tablourile, iar ziua își picta visele. Un excentric, dar nu în sensul lui Oscar Wilde, de pildă.

Poza, viața mondenă, cercurile elitiste – toate acestea nu-l

interesează. Este, în esență, un retras, un personaj al gesturilor largi, al spațiilor nesfârșite pe care le cutreieră fără încetare, pentru ca mai apoi să le imortalizeze febril pe pânză, un neliniștit în căutarea echilibrului care să-l ajute să vadă, să creeze. Un om care, atunci când simțea nevoia de religie, picta stelele pe cerul nopții, un om al dualității, puternic și fragil, încrezător și sceptic, însingurat, dar căutând compania celor din jur, un artist care credea că eșecurile sunt cele care îl vor face mai puternic și care scria că ”*gloria cea mai mare nu stă în faptul că nu ai eșuat niciodată, ci în faptul că te poți ridica de fiecare dată*.”(I: 182)

Van Gogh, se știe, a avut o existență zbuciumată, ”*dramatică, trăită în aspirația spre realizare și care și-a găsit expresia într-o operă unică prin încărcătura emoțională și perfecta adecvare a mijloacelor de comunicare*” (Prut: 68). Deși măcinat de boală, depresie și crize de epilepsie, în anul petrecut la spitalul de la Saint Remy, de pildă, va picta cele mai *senine* dintre lucările sale, ca și cum sufletul său chinuit se regăsea, antitetic, în lumina orbitoare a iubirii pentru culoare și formă. Într-o scrisoare din 2 mai 1889, îi scria fratelui său: ”*Sunt prost croit în viață și starea mea mintală nu numai că este, dar a și fost, a unei ființe desprinse de lumea concretă, într-atât încât, orice ajutor mi s-ar da, nu pot chibzui ca să-mi cumpănesc viața*” (II:259). Pe marginea morții lui s-a speculat mult, așa cum s-a întâmplat, nu de puține ori cu marii artiști. Ultimele scrisori pe care i le scrie fratelui său, înainte de nefericitul eveniment, nu par a anticipa tragedia ce va să vină și, mai ales, decizia artistului.

Culorile lui Van Gogh sunt inconfundabile, clocotitoare (mai ales cele luminoase, din partea a doua a creației sale), chiar dacă unele dintre ele, ca de exemplu *galbenul*, au fost explicate printr-o anomalie de percepție vizuală generată de boala de care a suferit. Fiecare tablou este o mărturie a zbuciumului său interior, ”*culorile pure, așezate direct din tub, în pensulații libere, pline de nerv, transcriu cu fidelitate neliniștile interioare ale artistului”* (Prut: 68). Van Gogh a pictat aproape bântuit de gândul că nu va avea prea mult timp în față. A fost influențat de pictura naturalist-rurală a francezului Jean Francois Millet, apoi de stilul pointilist al lui Serat. Față de arta impresioniștilor rămâne oarecum indiferent, îndepărtându-se practic de tehnicile acestora și ”*anunțând prin această prevalență a stărilor lăuntrice, patetismul picturii expresioniste*”(Prut:168).

Pictorul vine dintr-o familie modestă, dar cu rădăcini străvechi. Cel mai apropiat i-a fost fratele Theo, cel care l-a susținut financiar toată viața, încercând, din păcate, fără succes, să-i vândă lucrările. Cele peste

600 de scrisori pe care pictorul i le-a scris de-a lungul vieții demonstrează indestructibila prietenie a celor doi. Prima scrisoare, o scrie la vârsta de nouăsprezece ani, atunci când fratele său împlinea doar cincisprezece. Mai corespondează, deși sporadic și cu un confrate pictor, pe numele său Rappard, căruia îi apreciază opera, îi vorbește de planurile sale, îi cere păreri despre tehnicile de lucru în pictură.

Există în toate scrisorile lui Van Gogh un tumult care nu poate trece neobservat, un preaplin sufletesc, o incandescență interioară care sunt prezente de la prima și până la ultima pagină. Scrisorile artistului se citesc ca un adevărat roman, ele construiesc un personaj unic care pendulează între stări contradictorii, care pare a nu-și găsi locul nicăieri, care își pune mereu întrebări, care caută mereu drumul către esențe. Dincolo însă de perspectiva pur umană în care apare artistul, mai există și o alta, și anume, accea a numeroaselor pagini în care artistul își expune teoretizările din sfera artelor, în particular, din aceea a picturii. Din acest unghi, scrisorile ar putea fi considerate ca o adevărată *Artă poetică* în care țesătura ideatică este intensă și probează o gândire logică, riguroasă, sistemică, structurată temeinic pe palierele teoriei și practicii.

Van Gogh scrie despre ambiție, disperare, vină, nostalgii, dragostea de țară, singurătate, boală, depresie, halucinații, sinucidere, depre amintirile copilăriei, despre moarte, oboseală, coșmaruri, despre toți ”demonii interiori” care i-au tulburat sufletul. Mai mult decât orice însă, îl preocupă arta sa, pictura, pentru care, practic trăiește.

Exceptând pictura, marea iubire a lui Van Gogh a fost natura: a pictat-o, a scris despre ea, s-a reîntors mereu la ea ca la singura sursă dătătoare de viață, de energie, de optimism. De mic, Van Gogh cutreieră împrejurimile locurilor natale, descoperind sentimentul unic al spațiului. Sunt foarte multe scrisori, și chiar și din acelea pe care i le scrie mamei, de pildă, în care artistul vorbește despre natură. Numai aici, Van Gogh găsește infinitele jocuri de lumini și culori: *”E soarta tuturor pictorilor, un fel de fatalitate ne condamnă să căutăm multă vreme lumina*” (I:309).

Artistul nu și-a asumat rolul de creator de frumos: după părerea sa, totul în natură există deja, toate frumusețile ei sunt la îndemâna artistului, acesta trebuie doar să le descopere, să le ”elibereze” și să le ofere înapoi oamenilor: ”*O repet: sinceritatea și dragostea față de natură și față de artă constituie, pentru cine lucrează cu entuziasm și cu inteligență, un fel de platoșă care îl ocrotește împotriva părerii oamenilor. Natura este și ea severă, chiar aspră, dar ea nu te înșeală niciodată și te ajută să progresezi” (I:124).* În natură și-a dorit chiar să trăiască, și a făcut-o pentru

o bună bucată de timp. Zgomotul Parisului nu-i face bine, deși între anii 1886 și 1888, locuiește aici cu fratele său, dar se simte mai în largul său la Barbizon, unde îl cheamă și pe Theo să-i fie alături.

După 1888 pleacă la Arles, unde pictează prolific, deși sănătatea îi este din ce în ce mai șubredă, iar singurătatea îl bântuie și mai mult. După nefericitul episod cu Gaugain, se internează într-un spital de boli mintale și este cuprins într-un mod aproape obsesiv de dorința de a picta pomi în floare. Ceea ce este demn de subliniat este faptul că multe din paginile scrisorilor cuprind descrieri foarte detaliate ale naturii. Locurile văzute sunt tablourile sale *vorbite* care transmit stările artistului, așa cum transpar acestea în scrisori. Natura l-a ajutat mult, i-a dat mereu ”șansa” de a se regăsi pe sine prin creație, de a se cufunda cu totul în muncă: ”*Am o limpezime grozavă câteodată, când natura e atât de frumoasă ca în zilele din urmă – atunci nu mai știu ce e cu mine și tabloul îmi iese de sub degete ca prin vis. Mă tem că vine vremea rea, ca o răsfrângere a ei, mă va apuca tristețea, dar îmi voi da silința să scap de ea – dedându-mă la studiul desenului”*(II:154).

Este fascinantă răbdarea cu care își descrie tablourile, atât pe cele făcute cât și pe cele care îi locuiau doar sufletul și mintea. De cele mai multe ori, în ele nu lipsește elementul uman, (”*prefer să pictez ochii oamenilor decât catedralele*”) căruia, de altfel, artistul i-a acordat o mare atenție: ”*M-am sculat dis-de-dimineață și am privit la muncitorii care veneau la șantier, pe un răsărit de soare măreț. Sunt sigur că ți-ar fi plăcut să vezi acest tablou ciudat, acest fluviu de siluete negre, mai mari și mai mici, mai întâi pe strada îngustă, unde nu răzbate decât foarte puțin soare și apoi pe șantier*” (I:21). Cele mai multe portrete sunt ale oamenilor simpli: muncitori, mineri, soldați, comisionari, copii săraci: ”*Cine trăiește cinstit și nu cunoaște decât trudă și dezamăgiri, și totuși, nu se lasă abătut de ele, este mai valoros decât cel căruia îi merg toate din plin*” (I: 23). În toate portretele sale există ”*o forță de o rară intensitate, având izvorul în frenezia cu care își consumă momentele existenței, animă întregul material reprezentat, tulbură, asemenea unui vânt, ramurile copacilor, ierburilor, imprimă fizionomiilor expresii tensionate*” (Prut:169).

Van Gogh a fost un iubitor de oameni, un mare altruist. Acest capitol al existenței sale este unul dintre cele mai impresionante, mai tulburătoare. Ceea ce-l interesează este ce transmite un chip omenesc, mai puțin este preocupat de simetria, perfecțiunea sau frumusețea feței, a posturii. Prima sa lucrare importantă în acest sens a fost ”*Țărani mâncând cartofi*” (1885), un portret de grup, înfățișând chipurile aspre, chiar

abrutizate ale unor oameni simpli și săraci adunați în jurul unei mese, într-un interior întunecat, surprins în tonuri sumbre. Mai mult, paginile trimise fratelui său sunt însoțite, de multe ori de crochiuri, portrete, schițe miniaturale pe care artistul simte să le adauge cuvântului scris. În camerele în care a locuit, Van Gogh își umple mereu pereții cu tablouri, gravuri, schițe. Negoțul cu tablouri, cu arta în general, nu-l încântă, mai mult decât atât, nici nu vrea să-l accepte: ”*Prefer să câștig o sută cincizeci de franci pe lună ca pictor decât o mie cinci sute de franci pe lună prin alte mijloace, chiar ca negutător de tablouri”* (I:239). În altă parte scrie, pe aceeași temă: ”*Repet, pentru mine Millet este Millet, Rembrandt este Rembrandt, Israels e Israels, etc. Puțin îmi pasă dacă o pânză de-a lor costă câțiva cenți sau o sută de bilete de câte o mie de florini. În consecință, nu-mi prea pasă de comerțul cu obiecte de artă*” (I:253).

În perioada petrecută la Arles este în continuare susținut financiar de fratele său. Tot acum începe să folosească culori calde, solare, printre care celebrul galben. La sfârșitul anului 1888, deși din ce în ce mai grav bolnav, lucrează enorm, terminând aproape câte un tablou în fiecare zi, desenează, își corectează lucrările, revine asupra lor. Natura de aici îl vindecă și îl inspiră, astfel încât, ”*fascinat de exuberanța vegetației, de culorile pure ale luminii mediteraneene în care lucrurile și ființele își exaltă formele, pictorul ajunge la Arles, la perfecta stăpânire a mijloacelor de expresie*” (Prut: id.).

Dorindu-și ca cei din jur să-l accepte așa cum este, Van Gogh se îndepărtează de Academie (de fapt, din lipsa mijloacelor financiare nu și-a putut permite o educație sistematică în acest sens) și pictează doar așa cum îi dictează sensibilitatea. În cea mai parte a vieții, Van Gogh a fost un autodidact, cu excepția perioadelor când totuși, a luat inițiativa de a frecventa atelierul de bele-arte lui Karel Verlat sau pe cel al lui Eugen Siderdt. În rest, a experimentat mereu tehnici și stiluri de a picta, perspective și unghiuri, a studiat atent anatomia corpului uman.

Conflictul dintre generațiile de artiști nu-l tulbură, există pentru el o singură traiectorie, de care era conștient în fiecare clipă, și anume, aceea a curajului de a merge mai departe și de a schimba în pictură viziunea asupra realității înconjurătoare. Artistul i-a apreciat sincer pe confrații pictori care veneau din arta engleză, de exemplu (Reynolds, Gainsborough ș.a.). Nu este indiferent nici față de pictorii francezi, este interesat de gusturile fratelui său în materie de pictură, îl încurajează chiar să se apuce de pictat, să citească tratate de pictură sau publicații periodice de artă.

Calea spre Dumnezeu, pictorul o vede prin iubire: artiștii o găsesc

prin creația lor - această idee a formulat-o nu o dată: „*Străduiți-vă să înțelegeți ultimul cuvânt pe care-l spun artiștii renumiți, în capodoperelelor, maeștrii serioși, veți da de Dumnezueu acolo”*(I :47). Înțelege și admite rolul pictorilor în societate, răspunderea chiar pe care aceștia o au în fața oamenilor: pictând natura, artiștii îi învață pe semenii lor cum să o privească, să o înțeleagă, căci, așa după cum credea, orice peisaj din natură, oricât de urât ar fi, își conține frumusețea și unicitatea sa. Orice stare pe care o are, orice chip sau siluetă întâlnite în cale, în lungile sale plimbări, orice imagine din natură, toate sunt asociate cu pictura, cu modul în care acestea ar arăta, transpuse în limbajul liniilor și al culorilor. Există ceva dostoievskian în tablourile lui Van Gogh, în sensul de pasiune clocotitoare, de compasiune pentru cei *umiliți și obidiți,* de trăire, în general. Pictura este, în ultimă instanță, *atingerea nemărginirii*, un mijloc minunat de a exprima stări sufletești, așa după cum a și scris într-o scrisoare din anul 1882.

Deși a fost un om esențialmente singur, artistul crede în iubire ca în unica forță care poate da omului putere. Când singurătatea îi dă târcoale și zilele îi sunt insuportabile, realizează cât de mult înseamnă creația pentru dânsul. Și atunci, conștient, se salvează prin lucru. De multe ori, se simte ca un proscris, iar gândul de a trăi retras îl înspăimântă. Prietenia, sau doar simpla prezență a celor simpli, a fratelui, sunt eșafodajele gândurilor sale, a energiei creatoare. Cel mai bine se simte în proximitatea oamenilor de rând, autointitulându-se chiar un ”*pictor de țărani*”. Din perspectiva lui însă, iubirea trebuie îndreptată spre lucruri care să o merite, altfel va fi doar o risipire inutilă de sentimente și energie: „ *E bine să iubești cât îți stă în putință; în asta rezidă adevărata forță: cine iubește mult, poate îndeplini multe lucruri mărețe și ceea ce se face din dragoste e bine făcut”*(I:24). În alt loc, artistul stabilește o echivalență chiar între iubire și artă, atunci când scrie: *”cu cât mă gândesc mai mult, cu atât îmi dau seama că nu e nimic mai artistic decât iubirea*”(II:208).

Nevoia de a oferi și primi dragoste este o constantă tematică a scrisorilor: ”*As dori ca toți cei care îmi vreau binele să înțeleagă că faptele mele duse până la capăt îmi sunt inspirate de o dragoste sinceră și de o adâncă nevoie de dragoste”* (I: 103).

Van Gogh a fost un om de cultură: a citit Shakespeare, Hugo, Dickens, literatura greacă veche. A avut pasiunea cărților, născută nu numai din plăcerea lecturii, ci și din dorința permanentă de autoperfecționare: *”Ca să numesc una dintre pasiuni, am pasiunea mai mult sau mai puțin irezistibilă a cărților și am nevoie să mă instruiesc neîntrerupt, să studiez,*

dacă vrei, tot așa precum am nevoie să-mi înghit dumicatul de pâine” (I:43). Cultul cărților e tot atât de înrădăcinat ca și cel al picturii. Încă din copilărie a citit cu multă pasiune cărțile din biblioteca părintească. Are mereu o sete nestăvilită de a se cultiva în domeniul istoriei literare, a picturii, vrea să fie la curent cu literatura modernă.

În multe dintre scrisori, Van Gogh vorbește de sărăcia pe care este obligat să o accepte, deși, din acest punct de vedere, fratele său i-a fost mereu aproape. Lipsa banilor îl deprimă, îl oprește din lucru, dar temporar, deoarece dorința de a crea este mai presus de orice neajuns. Mai mult decât atât, se gândește că mulți artiști sunt obligați a se lupta cu sărăcia: ”*E desigur un fenomen ciudat că toți artiștii, poeți, muzicanți, pictori sunt, din punct de vedere material*, *niște nefericiți - ceea ce spuneai tu de curând despre Guy de Maupassant, e o dovadă mai mult. Asta aduce în discuție întrebarea veșnică: viața o putem noi vedea pe de-a întregul, ori într-adevăr, nu cunoaștem dintr-însa, înainte de moarte, decât o emisferă?”* (II:78).

Artistul a crezut mult în ideea că artiștii plastici nu ar trebui să trăiască separat și că, lucrând împreună, au posibilitatea unei comunicări artistice benefice: ”*Îți aduci aminte că întotdeauna mi s-a părut că e o tâmpenie ca pictorii să trăiască singuri. Pierzi drumul totdeauna, când trăiești izolat*” (II:45). Falansterele filantropice de care amintește nu o dată, și pe care le imaginează și la modul concret, practic, demonstrează că Van Gogh nu era un individualist, un egolatru: ”*Cunoști părerea mea, că o întovărășire a impresioniștilor ar fi ceva în felul asociației celor doisprezece Prerafaeliți englezi - și susțin că s-ar putea pune la cale lesne. După cum înclin să cred, că artiștii între ei și-ar asigura reciproc cheltuielile traiului zilnic, neatârnând de negustorii de tablouri, supunându-se fără a cârti să dea societății fiecare, un număr foarte mare de pânze, câștigurile și pierderile eventuale fiind suportate în comun”* (II:54).

Stările lui Van Gogh, așa cum transpar acestea din corespondența cu fratele său, sunt contradictorii, momentele de optimism (”*Convingerea că nimic, afară de vreo boală, nu-mi poate răpi acestă forță care începe să se dezvolte, această convingere, mă îndeamnă să privesc viitorul cu bărbăție și să am puterea de a îndura atâtea și atâtea neplăceri*” - I: 93), alternează cu cele de pesimism, generat, în mare parte, de sărăcie și de tablourile sale care nu se vindeau. Și totuși, are puterea de a continua și de a lucra foarte mult și în fiecare zi, fără oprire, precum pescarii care ”*știu cât de periculoasă este marea și cât de înfiorătoare e furtuna, dar*

niciodată nu consideră aceste lucruri ca fiind îndeajuns pentru a-l face să rămână la țărm" (I: 199). Optimismul său, chiar dacă intermitent, se traduce prin dorința de a crea, dar nu oricum, ci din ce în ce mai bine și mai mult. Chiar și spre sfârșitul vieții, credea în vindecarea sa și spera că, o dată ieșit din sanatoriul de boli nervoase, va avea puterea de a o lua de la capăt: „*Speranța mea e că după ce se va împlini un an, voi ști mai bine decât acum ceea ce pot și ceea ce vreau. Atunci, încetul cu încetul îmi va veni un gând ca s-o iau de la capăt*" (II: 271).

Despre sine însuși vorbește cu detașare, obiectiv: "*Să nu-ți închipui că mă consider drept desăvârșit, nici că m-aș crede fără pată, atâta timp cât atâția vorbesc despre caracterul meu neplăcut. Mi se întâmplă să fiu melancolic, susceptibil și ursuz; și doresc simpatia celorlați, de parcă mi-ar fi foame și sete; să mă dovedesc indiferent și răutăcios când mi se refuză această simpatie și chiar să torn uneori gaz pe foc*" (I:120).

De cele mai multe ori, Van Gogh nu își face proiecte de viitor, poate pentru că prezentul este atât de intens, încât îi acaparează întreaga ființă: "*N-am proiecte grandioase de viitor; dacă simt că-mi încolțește uneori pofta – preț de o secundă – mă întorc întotdeuana cu drag la greutățile, la grijile mele, la viața mea de osteneală și îmi zic: este mai bine așa, învâț mai mult și nu prețuiesc mai puțin; pe această cale nu mă pândește primejdia de a mă prăbuși. Trăiesc absorbit de lucrul meu și am încredere*" (I:102).

Van Gogh a avut în întreaga sa viață un adevărat cult al muncii: "*Zvâcnește în mine forța de a crea, îmi spune cugetul că va veni o vreme când voi fi în stare, ca să zic așa, zilnic să lucrez una sau mai multe bucăți și asta în mod statornic*"(I:137). Faptul că nu reușește să-și vândă tablourile pare a nu-l mai neliniști, mai ales în ultima parte a vieții: „*M-aș socoti foarte fericit dacă aș ajunge să lucrez îndeajuns spre a-mi câștiga traiul, căci de asta sunt foarte îngrijorat, când îmi amintesc că am lucrat atâtea tablouri și desene și nu am vândut nimic. Nu te grăbi prea tare să ți se pară că ar fi la mijloc o nedreptate, eu despre asta nu știu nimic*" (II: 268).

Concluzie. Scrisorile către fratele său vorbesc despre omul și artistul Van Gogh, două realități inseparabile care conturează un portret tulburător și o personalitate de excepție. Schopenhauer spunea că geniul este ceea ce dă substanță artei. În cazul lui Van Gogh genialitatea este dublată de o mare iubire de viață și oameni, de natură, de tumultul interior care se traduce prin dorința obsesivă de a lăsa ceva după, de a lucra mereu și fără oprire.

Sunt multe lecțiile pe care le dă Van Gogh în *Scrisorile* sale: cea a iubirii, a suferinței asumate, a compasiunii față de aproapele său, a luptei cu fiecare zi care se scurge și care este pentru dânsul o victorie a încrederii în sine și în arta sa, a curajului de a fi altfel.

Toate aceste trăsături ale personalității sale au prins viață în tablourile pe care le-a pictat și pe care le putem situa între luciditate și nebunie, între agonie și extaz, conștient fiind că suferința trebuie trăită și asumată. Lanurile nesfârșite de grâu, casa galbenă, floarea-soarelui, irișii, cerul împovărat de stele, chipurile și privirile oamenilor, pomii în floare - sunt semnele interioare de lumină ale artistului care scria că ”*a suferi în tăcere este unica lecție pe care merită să o învățăm în această viață*”.

Bibliografie

Grigorescu, Dan*, Istoria unei generații pierdute: expresioniștii*, Editura *Eminescu,* București, 1982.

Prut, Constantin, *Dicționar de artă modernă*, Editura *Albatros*, București, 1982.

Van Gogh, Vincent, *Scrisori*, Volumele I, II, Editura *Meridiane,* București, 1970.

Autoportret şi interiorizare (trăiri psihice)

Ioana Palamar [1]

Abstract

,,If you are alone means that you belong entirely to yourself... If you are accompanied only by one person means that just one half of yourself belongs to you or even less and this depends on her or his improper behaviour; and if you are accompanied by more than one person, you'll be more at the lowest ebb."

The philosopher Gerolamo Cardano thought that ,,the possession of the inner universe"[2] is the most important thing, because it is the best way for him of to know himself better, removing his mask.

The French philosoher and writer Denis Diderot considered that selfportrait is a modality of ,,expressing your soul on the canvas"[3], a way of talking to yourself. The Renaissance writer from XVI century, Michel Eyquem de Montaigne, said that the inner part is the place where the painter is with himself, erasing any tracks before enclosing in himself, as animals do before entering in their burrowing.

The project ,,Selfportrait in paintng (psychical emotions)" is about a personal interpretation of the psychical emotions as for the concept, the composition and the colours. Painting is a real therapy for the inner

---

[1] Doctorand, Universitatea de Arte ,,G. Enescu", Iaşi, Facultatea de Arte Vizuale şi Design.

[2] Raluca Dună, ,,Eu, autorul", Bucharest,Tracus Arte Edition, 2010, p.250

[3] Radu M. Olinescu, ,,Biologia şi psihologia artei", Bucharest, Cermaprint Edtion, 2008, p.179

tensions, fears and (high) emotions and all these things suppose having a good knowledge of yourself.

Keywords: self-portrait, afectivity, interiorization.

,,Dacă ești singur, înseamnă că îți aparții cu totul ție însuți ... Dacă ești acompaniat chiar și de un singur om, îți aparții pe jumătate ție însuți, sau chiar și mai puțin, în funcție de neînțelepciunea purtării lui; iar dacă ai mai mult de un companion, vei cădea și mai adânc în această stare jalnică. ”Filosoful Gerolamo Cardano era de părere că ceea ce contează cel mai mult este ,,posesiunea universului interior” [4], întrebându-se cine este el însuşi, țelul fiind reprezentarea eului interior în toată goliciunea lui.

Autoportretul reprezintă una dintre modalitățile de ,,revărsare a sufletului pe pânză”[5], după cum afirma filosoful si scriitorul francez Denis Diderot, de relaționare între sine şi sine. Scriitorul francez renascentist Michel Eyquem de Montaigne cugeta faptul că eul este ,,vizuina” în care pictorul, pentru a rămâne doar cu el însuşi, trebuie să facă ,,cum fac jivinele, care şterg urma pe pragul vizuinei lor”[6].

Proiectul ,,Autoportretul în pictură (trăiri psihice)” constă în interpretarea personală, din punct de de vedere conceptual, compozițional şi cromatic a trăirilor psihice impregnate pe pânză. Pictura joacă un rol terapeutic foarte important în temperarea tensiunilor, a frământărilor şi a emoțiilor trăite. Toate acestea implică o bună cunoaştere a structurii caracteriale şi temperamentale.

În primul rând, voi reda o definiție obiectivă, neutră, a noțiunii de ,,autoportret”, care în etapa primară, semnifică pur și simplu o reprezentare a propriei persoane în pictură, desen, literatură sau în alte domenii. Dacă ar fi să citim printre rânduri, ar însemna să șlefuim puțin cuvintele și să privim dincolo de aparențe, unde putem afla esența semnificației reale a autoportretului. Îl voi cita pe unul dintre marii noștri poeți Nichita Stănescu, care definește noțiunea de ,,autoportret” într-o manieră pe cât de simplă, pe atât de sugestivă și de profundă: ,,Eu nu sunt altceva decât o pată de sânge care vorbește.”[7] Acest citat reflectă sensibilitatea poetică, care trădează o analiză foarte profundă a ființei umane, ce este o simplă pată de sânge, o efemeritate care poate vorbi, respira şi trăi. La o cercetare mai amănunțită, poetul îmbină aici foarte armonios spațiul terestru - pata

---

[4]Raluca Dună, ,,Eu, autorul”, Bucureşti, ed. Tracus Arte, 2010, p.250

[5] Radu M. Olinescu, ,,Biologia şi psihologia artei”, Bucureşti , ed. Cermaprint, 2008, p.179

[6] Ibidem [3] , pp.323-324

[7] Nichita Stănescu, http://www.intelepciune.ro/Nichita_Stanescu_384_citate_celebre_maxime_cugetari.html

de sânge, cu cel divin - Cuvântul: „La început era Cuvântul şi Cuvântul era la Dumnezeu şi Dumnezeu era Cuvântul."[8] Aşadar, cuvântul este de esență divină; de la cuvânt pornește totul, acesta putând creiona cu foarte multă măiestrie un autoportret din cuvinte, din gânduri... Această "pată de sânge" glăsuiește prin cuvinte, expresie şi culori, etalând o paletă foarte bogată de mijloace de exprimare.

Ce semnifică mai concret aprofundarea sinelui? Semnifică o formă de cunoaștere a realității interioare, a eului interior, din mai multe perspective: filosofică, psihologică, zodiacală, bibliografică, religioasă etc. Autocunoașterea este foarte complexă, necesitând multă tenacitate, răbdare şi determinare în explorarea eului. Aprofundarea sinelui este adânc înrădăcinată în această stare de interiorizare şi viceversa, aceste două concepte, fiind înlănțuite de autoportretul, ca şi gen artistic, neputând ,,respira" unul fără celălalt.

Istoricul de artă renascentist, Giorgio Vasari, spunea că singurătatea este absolut necesară pentru marii artişti, deoarece doar aşa pot atinge o stare de contemplare. Pentru a sublinia această idee, îl voi cita pe Leonardo da Vinci, care afirma următoarele: ,,Dacă ești singur, înseamnă că îți aparții cu totul ție însuți... Dacă ești acompaniat chiar și de un singur om, îți aparții pe jumătate ție însuți, sau chiar și mai puțin, în funcție de neînțelepciunea purtării lui; iar dacă ai mai mult de un companion, vei cădea și mai adânc în această stare jalnică."

Filosoful Gerolamo Cardano era de părere că ceea ce contează cel mai mult este ,,posesiunea universului interior. Autoportretul reprezintă una dintre modalitățile de explorare al acestui univers şi de ,,revărsare a sufletului pe pânză"[9], după cum afirma filosoful Denis Diderot, de relaționare între sine şi sine. Filosoful Michel Eyquem de Montaigne (secolul XVI), spunea că eul este ,,vizuina" în care pictorul, pentru a rămâne doar cu el însuşi, trebuie să facă, "precum jivinele, care şterg urma pe pragul vizuinei lor"[10]; însă cunoaşterea de sine nu implică doar retragerea în sine, ci şi relaționarea cu celălalt. Aici, reamintesc faptul că Leonardo da Vinci consemna în jurnalele sale de călătorie ideea că germenele creației îşi are sursa în el însuşi, pornind astfel de la experiențele trăite. Aceeași orientare o regăsim şi la marele gânditor de origine austriacă Rudolf Steiner (secolul XIX), care susține faptul că arta este adânc

[8] Evanghelia după Ioan , Noul Testament, http://theophylepoliteia.wordpress.com/2011/09/27/la-inceput-a-fost-cuvantul/
[9] Radu M. Olinescu, „Biologia şi psihologia artei", Bucureşti , ed. Cermaprint, 2008, p.179
[10] Ibidem [3] , pp.323-324

ancorată în viață, iar noi nu suntem altceva decat o sumă de amintiri, idei, gânduri, frământări și trăiri intense, pe care simțim nevoia să le exteriorizăm și să le dăm viață exprimându-le prin artă: ,,pictura a știut să coboare în tenebrele omului. Mult dincolo de ceea ce putea să conceapă gândirea, aptă de a se exprima și de a se explica, ea a prins cheag în străfunduri, în nu se știe ce cloacă primordială, și urcă la suprafață șiroind încă de un noroi și de un sânge pe care îl ignorăm, pe care doream să-l ignorăm."[11]

Autoportretul reprezintă una dintre formele de interiorizare, pe care o voi aborda în cele ce urmează. De asemenea, voi exemplifica unele moduri de interpretare vizavi de acest gen artistic. De pildă, in Evul Mediu (500 - 1500) se credea că prin reprezentarea unei anumite persoane şi de ce nu, a propriului chip, dispar demonii interiori, precum şi frica față de sine dar şi față de celălalt. Poetul american Edgar Allen Poe (secolul XIX) creiona într-una din povestirile sale, ideea că în momentul transpunerii pe pânză a unui personaj se transpune şi o parte din suflet: ,,Cine nu ştie că în popor se credea până mai deunăzi, că zugrăvirea însemna luarea umbrei şi că omul ce lasă să-i fie zugrăvit chipul, va muri peste 40 de zile."[12]

Ochii reprezintă principalul punct de conexiune între cel portretizat şi autorul lucrării, indiferent că este vorba despre portret sau despre autoportret. Ei reprezintă viața în sine, justificându-se astfel, credința medievală de ,,sorbire" a sufletului celui reprezentat în lucrare şi implicit de scurtare a zilelor acestuia.

1.1 Creativitatea explicată din punct de vedere psihologic

Dorința inconştientă a artistului de încorporare a vieții derivă din nevoia de a descoperi esența de natură dumnezeiască, pentru că Dumnezeu înseamnă viața câştigată prin creație, ochiul fiind doar unul dintre elementele care susține această idee. Din punct de vedere psihologic, sânul matern este o sursă de viață pentru prunc, care, odată cu atingerea etapei de maturizare şi a deplinei conştientizări, doreşte să se despartă de obiect (sânul matern), dar în acelaşi timp să devină el însuşi o sursă de viață, dorință ce se concretizează în creația artistică propriu-zisă. Primii oameni din preistorie asociau creierul cu viața în sine şi din această cauză existau diverse ritualuri prin care aceştia extrăgeau creierul pentru a fi mâncat.

[11] Rene Huyghe, „Puterea imginii", București, ed. Meridiane, 1971, p.131
[12]Adrian-Silvan Ionescu, „Mişcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea", Bucureşti, ed. Noi Media Print, 2008, p.9

Aşadar, apare acea teamă inconştientă de moarte, care se autodepăşeşte prin necesitatea ,,extragerii” vieții şi cum altfel, s-ar putea înfăptui aceasta decât prin parcurgerea unui proces de interiorizare, în care artistul îşi caută sinele, echivalent cu Absolutul? Şi care ar fi unul dintre cele mai potrivite genuri artistice de exprimare a acestui lucru, dacă nu însuși autoportretul?

Acest proces de introspecție presupune o gândire creativă localizată în partea dreaptă a creierului, ce mai poartă denumirea de gândire de tip *black box*. Autoanaliza este regasită la mulți artişti, care se folosesc de artă, ca şi terapie, etalându-şi fără rezerve emoțiile, dorințele, frustrările şi conflictele adânc refulate în inconştient, categorie de trăiri ce implică atât aspecte de normalitate, cât şi aspecte psihotice. Ochiul, element esențial în redarea acestor trăiri psihice, a reprezentat pentru marii artişti un pretext foarte reuşit de pătrundere în psihicul celui ilustrat.

Această complexă însumare de sentimente, emoții, traume etc. îşi are sediul, din punct de vedere neurologic, în sistemul limbic, localizat sub cortex (nivelul conştient), nu fără receptarea vizuală în prelabil a informațiilor de către talamus, care le transmite în cortex prin intermediul nervului optic. Sistemul limbic este de fapt, un grup de structuri cerebrale, al cărui rol este de a temperara emoțiile, durerea, având totodată și rolul de predicție a consecințelor negative şi de evitare a acestora.

Astfel, (auto)portretizarea presupune captarea vizuală a structurii compoziționale, a cromaticii şi analiza lor în lobul occipital (cortexul vizual), ulterior sistemul limbic declanşând acea emoție absolut necesară, ce trădează diverse stări intense, chiar aspecte psihotice. Aşadar, există trei niveluri psihice fundamentale: *conştientul, subconştientul* şi *inconştientul*, aprofundate de Sigmund Freud, părintele psihanalizei. Înainte de a le prezenta pe scurt, vreau să precizez faptul că psihanaliza în sine este o formă de interiorizare, prin intermediul căreia se descoperă anumite dorințe, emoții etc. aparent uitate dar adânc tăinuite: ,,Am numit psihanaliză travaliul prin care aducem în conștiința bolnavului materialul psihic refulat de el.” [13]

Conştientul reprezintă nivelul superior de organizare și manifestare a vieții psihice. Acesta ar putea fi definit ca fiind o zonă cu un maximum de iluminare și de claritate a psihicului ce se bazează pe analiză, evaluare critică, decizie, anticipare și control, totul făcându-se în mod deliberat. Spiritul conștient impune anumite limite psihice, mentale, fapt care explică

---

[13] Sigmund Freud, http://biblioteca.regielive.ro/referate/psihologie/psihanaliza-lui-sigmund-freud-86957.html

refugierea, după cum am mai spus, a emoțiilor si a gândurilor în subconștientul nostru.

Subconştientul ocupă o poziție intermediară între conștient si inconștient, fiind considerat ,,sălaşul" temperamentului şi al caracterului. În acest caz, super-ego-ul are un cuvânt important de spus, în sensul că apar multe interdicții impuse de educație.

Inconştientul reprezintă nivelul primar de organizare a psihicului. Acesta are la bază trebuințele biologice înnăscute, precum și mecanismele de satisfacere a acestora, fiind acumulate în această zonă, conflictele și traumele avute până la 5 ani, care pot cauza ulterior tulburări serioase cum ar fi isteria. Teoria lui Freud, deși se caracterizează prin câteva exagerări, criticate ulterior de curentul neopsihanalitic, definește în mod corect structura internă a psihicului și a dimensiunilor depozitare ale experiențelor emoționale, imersia în inconștient prin refulare și îndepărtarea unor traume - experiențe negative trăite de individ.

1.2 Între normalitate şi psihoză - autoportrete din istoria universală

În ceea ce privește dimensiunea afectivă, emoțională, precizăm că doar artiştii de înaltă factură au fost capabili să redea trăirile şi să pătrundă în universul interior al personajelor pictate sau al propriei persoane, cum ar fi de pildă, Michelangelo Bounarotti, Leonardo da Vinci. În arta antică egipteană, greacă şi chiar romană nu s-a ajuns la performanța redării vieții psihice. În Anglia, Grecia, Japonia s-au introdus la început, măşti pentru exprimarea emoțiilor. Odată cu picturile de factură gotică ale artistului italian Giotto di Bondone și mai apoi, cu cele renascentiste înfloreşte individualizarea chipurilor. În continuare voi face din nou referire la inconştient, numit şi ,,motorul" gândirii, care, odată investigat şi înțeles, relevă, uneori, în cazul artiştilot, diverse aspecte psihopatologice.

Cartea ,,Imagistica bolnavilor mintali" de Hans Prinzhorn cunoaşte lumina tiparelor la Berlin în anul 1922 Şi alți autori, cum ar fi Immanuel Kant, Auguste Comte, Denis Diderot, Mircea Eliade au fost deosebit de interesați de acest subiect, dar şi artişti, precum Eugene Delacroix, aducând contribuții importante privind creația artistică, înțeleasă ca demers psihologic.

Marea dificultate a psihiatrilor şi a criticilor de artă constă în imposiblitatea definirii unei granițe certe între normalitate şi patologie. Normalitatea perfectă este o utopie, după cum afirma şi Freud: ,,Normalitatea este o ficțiune ideală; fiecare *eu* este psihotic într-un anumit

moment, într-o măsură mai mare sau mai mică.”[14] Sănătatea mintală, conceptual vorbind, se defineşte prin prezența unor emoții pozitive, care furnizează flexibilitate în reacții vizavi de provocările cotidiene. Boala psihică, aflată la celalalt antipod, trădează un înalt grad de perturbare a structurilor funcționale, un dezechilibru la nivel cognitiv, comportamental etc. Mulți artişti ai secolului XX: Paul Klee, Pablo Picasso, Max Ernst, Jean Dubuffet s-au inspirat din desenele bolnavilor mintal. Exista credința că primitivii, copiii şi bolnavii psihic aveau „acces” la acea primordialitate ,,nevătămată” (încă) de complexitatea educațională şi socială. Aşadar, devine evidentă acea preocupare pentru bizar, fantastic, oniric, suprarealiştii de pildă, fiind cuprinşi de acea febră a căutărilor în sfera inconştientului.

Salvador Dali şi-a descris comportamentul maniacal în cartea sa autobiografică ,,Viața secretă a lui Salvador Dali, povestită de Salvador Dali.” Marea deosebire dintre psihotici şi cei care doar mimează aceste stări de psihoză (pseudopsihotici) este că cei din prima categorie crează la modul inconştient, comparativ cu cei din cea de-a doua categorie, a căror creație este făcută în mod deliberat, conştient, constituindu-se chiar în curente vizual - plastice (*pointilismul*). Astfel, a înflorit zona de interes privind raportul creativitate-psihoză.

În cele ce urmează voi oferi câteva exemple sugestive în acest sens. Voi începe cu Michelangelo, unul dintre cei mai mari artişti renascentişti, care, conform unui articol apărut în 2004 în Jurnalul de Biografie Medicală, ar fi fost bolnav de autism. O dovadă ar fi dificultatea în privinţa relaţionării cu cei din jur, motiv pentru care nu a avut mulţi prieteni. Interesant este şi faptul că nu a participat la funeraliile fratelui său.

El Greco a fost diagnosticat cu astigmatism şi cu o tulburare psihică, fiind cunoscut faptul că era un consumator de substanțe halucinogene. Tendința de alungire a personajelor surprinse în stări de extaz se datorează probabil acestor factori.

Francesco de Goya ar fi suferit de depresie, lucrările sale trădând suferinţele psihice care-l chinuiau neîncetat, a căror cauză era surzenia de care suferea, fapt pentru care se izolase de ceilalţi. Artisul şi-a petrecut această perioadă întunecată din viață în reședința numită ,,Casa Surdului”, elaborând ciclul ,,Lucrări întunecate”. Feuchtwanger, biograful artistului Goya, descrie procesul prin care acesta reuşea să se liniştească, pictând: ,,Adunându-şi toate puterile, se dezmetici şi puse mâna pe creion. Aşternu

[14] Florin Tudose, Cătălina Tudose, Letiția Dobranici, „Tratat de psihopatologie şi psihiatrie pentru psihologi”, Bucureşti, ed. Trei, 2011, p.80

pe hârtie spiritele cele rele (...) şi cum le văzu pe hârtie se linişti (...) Aşa le ţinea în frâu, aşa scăpa de ele. Când se târau şi zburau pe hârtie nu mai erau periculoase.”

S-a constatat ca Vincent van Gogh suferea de epilepsie din cauza cantităţii mari de absint consumate, dar suferea de asemenea, și de sifilis. Medicul Mircea Beuran, într-una din conferințele sale ,,Medicină şi pictură”, susținea că şi-a tăiat urechea din cauza Sindromului lui Ménière, din pricina căruia avea impresia ca auzea anumite zgomote în interiorul urechii. Criticii de artă, în urma studiului scrisorilor adresate fratelui său Theo, au ajuns la concluzia că suferea de stări depresive urmate de stări maniacale, care îi redau un sentiment de pasiune extremă faţă de pictură. Alţii sunt de părere că ar fi suferit de schizofrenie. Este interesant de adăugat faptul că fratele său, Theo, a murit de sifilis, sora sa, Willemina van Gogh a suferit și ea de demență iar un alt frate de al său Cornelis Vincent s-a sinucis.

În cele ce urmează voi analiza un exemplu din pictura românească, schițând câteva idei despre Ion Ţuculescu. Şi în lucrările acestui artist sunt întâlnite anumite aspecte psihotice. Autoarea Magda Cârneci îl caracterizează ca având un temperament ,,excesiv, hiperdimensionat de un psihism debordant, neliniştit şi fantast, un ,,posedat de tip dionisiac”[15], pradă unor obsesii şi viziuni stranii, unor tensiuni exacerbate - toate atributele convergând în definirea tipului ,,expresionist” de artist.”[16] În acest citat este subtil indusă afirmația că ar fi avut o anumită boală psihică. Ne vom apleca asupra personalității acestui artist, analizând anumite aspecte cromatice şi conceptuale ale lucrărilor sale.

Cu toate că nu a avut studii de specialitate, de meserie fiind microbiolog, Ţuculescu se remarcă totuşi, prin forța şi prin prospețimea cromatică (,,Ţuculescu pictează cu sânge. Culoarea lui înfinge junghiul țipătului ei în carnea privitorului, cu armoniile ei incestuoase, ca nişte tropisme ale instinctelor.”[17]) şi prin motivele plastice folosite. Stilistic vorbind, lucrările sale se află la limita dintre figurativ şi abstract; artistul nu urmăreşte să trateze în mod realist natura, ci o interpretează. Autoportretele trădează frământarile şi emoțiile ce-i ,,bântuie” mintea şi sufletul, după cum el însuşi mărturiseşte: ,,Suntem prea zbuciumați ca să

---

[15] Magda Carneci,„Tuculescu”, Sibiu, ed. Meridiane, 1984, apud N.Argintescu-Amza, „Omagiu lui Ion Tuculescu”, in vol. „Expresivitate, valoare si mesaj pastic”, Bucuresti, ed.Meridiane, 1973, p.106
[16] Magda Carneci,„Tuculescu”, Sibiu, ed. Meridiane, 1984, p.7
[17] Magda Cârneci, „Ţuculescu”, Sibiu, ed. Meridiane, 1984, apud Ion Frunzetti, „Cronica plastică-Natura moartă la Caminul Artei”, în „Vremea”, din 19-IX şi 26-IX-1943

ne mulţumim cu imagini frumoase; trebuie să eliminăm dulcegăria platonică din artă; viaţa este adâncă, dramatică”[18].

Ochiul reprezintă un element plastic, întâlnit în majoritatea lucrărilor lui Ion Ţuculescu. Acesta îşi face apariţia şi în calitate de element semantic în titlurile unor lucrări, precum: ,,Ochii demiurgului”, ,,Priviri”, ,,Ochii”, ,,Privirile câmpului”, ,,Ochi negri într-un ocean oranj” etc. unde cunoaşte diferite interpretări, acest lucru fiind valabil şi în momentul parcurgerii vizuale propriu-zise a picturii. Ochii, ca şi celelalte elemente de limbaj plastic, sunt stilizaţi, pictorul intenţionând de fapt să redea *esenţa* în lucrările sale. Aceste elemente sintetizate sunt repetitive, asemeni picturilor simbolice primitive. Diferenţa dintre ,,artiştii” primitivi şi cei din perioada modernă este că primii nu reproduceau formele în mod identic, pentru că nu le conştientizau. Ţuculescu respinge însă conştient repetiţia uniformă, identică a elementelor de limbaj plastic, graţie simţului său artistic (auto-) cultivat. Putem afirma că Ţuculescu îmbină armonios ,,primitivismul”, tradiţionalul (motive folclorice) cu modernul.

Paul Gauguin este atras şi el de mirifica lume ,,despuiată” de orice urmă de civilizaţie, drept pentru care întreprinde aventuroasa călătorie în insulele Tahiti; Pablo Picasso este fascinat de arta neagră; unul dintre cei mai importanţi compozitori ai secolului XX, Igor Strawinsky a creat opera ,,Firebird”, în care induce ideea venerării forţelor naturii de către păgâni; Wassily Kandinski rămâne plăcut surprins în urma vizitei făcute în satele ruseşti din zona nordică, în calitate de membru al misiunii entografice; Diego Rivera este atras de culturile vechilor civilizaţii precolumbiene maiaşe şi aztece; Constantin Brâncuşi dă naştere unor forme sculpturale extrem de simple, dar în acelaşi timp extrem de profunde, ca şi concept. Ţuculescu, de asemenea, îşi propune să reducă totul la esenţă, explorând şi reprezentând în operele sale elementele arhaice, ce conţin un spirit primitiv. Prin natura meseriei sale, acesta este obişnuit să vadă lucrurile dincolo de aparenţe, aprofundându-le şi descoperind adevărul, esenţialul.

Artistul român s-a opus cu îndârjire clasicismului, datorită vâltorii emoţionale şi temperamentului său veşnic neliniştit şi frământat, fiind obsedat de anumite motive. Rămâne un artist care şi-a trăit dramatic şi intens pasiunea.

În concluzie, putem spune că exemplele discutate în lucrare schiţează anumite cauze de natură psihologică ale creaţiei artistice, creaţii ce se află în strânsă legătură cu biografia lor, cu anumite aspecte psihice

---

[18]Magda Cârneci, ,,Ţuculescu”, Sibiu, ed. Meridiane, 1984, apud Ion Vlasiu, ,,Ion Ţuculescu”, Bucureşti, ed.Meridiane, 1966, p.6

individuale ale creatorului. Este interesant să analizăm această conexiune dintre viețile artiştilor şi creațiile lor, pornind de la considerentul că artistul este ceea ce pictează şi totodată, opera îi reflectă personalitatea. Opera lui este asemenea unei cărți deschise, însă doar pentru cel ce ştie să o citească, fiind necesară deținerea unor vaste cunoştințe din domeniul artei şi nu numai.

Bibliografie

A.Guță, *„Generația '80 în artele vizuale''*, Piteşti, ed.Paralela 45, 2008.
A.S.Ionescu, *,,Mişcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea"*, Bucureşti, ed. Noi Media Print, 2008 .
C. Ailincăi, *,,Introducere în gramatica limbajului vizual"*, București, ed. Meridiane, 1979.
C. Demetrescu, *„Culoare, suflet și retină"*, București ed. Meridiane, 1966 .
C.Enăchescu, *„Artă şi nebunie"*, Bucureşti, ed. Harangozo, 2006.
C.Enăchescu, *„Tratat de psihopatologie"*, Bucureşti, ed.Tehnica, 2000.
C.Enăchescu, *„Tratat de psihanaliză şi psihoterapie"*,Bucureşti, ed. Didactică şi Pedagogică, 1998.
C.Enăchescu, *„Tratat de psihologiemorală"*, Bucureşti, ed.Tehnică 2002.
D.N.Zaharia, *,,Istoria artei moderne"*, Iaşi, ed.Artes, 2007.
D.N.Zaharia, *„Istoria artei antice şi medievale"*,Iași, ed. Artes, 2008.
D.N.Zaharia, *,,Istoria artei renascentiste"*, Iași, ed.Artes, 2008.
D.N.Zaharia, *„Istoria artei moderne"*, Iași, ed. Artes, 2007.
D.N.Zaharia, *„Istoria artei contemporane"*, Iași, ed.Artes, 2008.
E.H.Gombrich, *„Istoria Artei"*, Pro Editura şi Tipografie, Bucureşti, 2007.
F. Tudose, C. Tudose, L. Dobranici, *„Tratat de psihopatologie şi psihiatrie pentru psihologi"*, Bucureşti, ed. Trei, 2011.
H.Prinzhorn, *,,Bildnerei der Geisteskrnaken"*, Berlin,ed. Springer, 2000.
I. Vlasiu, *„Ion Ţuculescu"*, Bucureşti, ed.Meridiane, 1966 .
J.ChasseguetSmirgel, *„Psihanaliza artei şicreativității"*, traducere de G.Mitrea Bucureşti, ed.Trei, 2002.
M. J. Bartoș, *,,Compoziția în pictură"*, Iași, ed. Polirom, 2009.
M.Cârneci, *,,Ţuculescu"*, Sibiu, ed. Meridiane, 1984
M. Cârneci, *„Artele plastice în România 1945-1989"*, Iaşi, ed.Polirom, 2013.
M.D.Micheli, *,,Avangarda artistică a secolului XX"*, ed.Meridiane,1968.
M.Odoul, *,,Spune-mi unde te doare, şi ți voi spune pentru ce"*, ed.Dervy, 1999
N.Popoviciu, *,,Omule cunoaşte-te"*, apud Emile Souvestre, Bucureşti, ed. Sophia.
P.Brânzei, *„Itinerar psihitric"*, Iaşi, ed. Junimea, 1979.
R.Arnheim, *„Forţa centrului vizual"*, București, ed. Meridiane,1995.

R.Descartes, *,,Regles pour la direction de l'esprit",* XII, vol.1
R.Dună, *,,Eu, autorul"*, Bucureşti, ed. Tracus Arte, 2010.
R.Huyghe, *,,Puterea imaginii"*, Bucureşti, ed. Meridiane, 1971.
R. M. Olinescu, *,,Biologia şi psihologia artei"*, Bucureşti, ed.Cermaprint
V.Florea, *,,Istoria artei româneşti veche şimedievală"*, Chişinău, ed.Hyperion, 1991.
V.Preda, *,,Terapii prin mediere artistică",*Cluj, ed. Presa Universitară Clujeană, 2003.

Site-uri web:

http://biblioteca.regielive.ro/referate/psihologie/psihanaliza-lui-sigmund-freud-86957.html
http://www.gandul.info/stiri/personalitatile-cu-tulburari-psihice-care-au-schimbat-istoria-3892290
http://brainz.org/10-great-painters-who-were-mentally-disturbed/idemhttp://artinthestudio.blogspot.ro/2009/04/rothko-part-one.html
http://psychundergrad.wordpress.com/2012/04/18/famous-artists-who-suffered-from-mental-illness-psychology-meets-art-1/
http://www.consultanta-psihologica.com/influenta-tulburarilor-mintale-la-genii/
http://www.ziare.com/magazin/inedit/genii-si-posibilele-lor-boli-mintale-1190677http://sanatate.acasa.ro/boli-7/celebritatile-si-tulburarile-lor-mentale-179204.html
http://www.scribd.com/doc/975985/grafologia-si-personalitatea-umana
http://es.scribd.com/doc/56707465/Psihologia-persoanei ;
http://www.scrigroup.com/educatie/psihologie-psihiatrie/Particularitati-psihofiziologi63475.php
http://astronet.ro/fizionomie.htm
http://www.garbo.ro/articol/Psihologie/11614/afla-ce-animal-te-domina-in-functie-de-temperament.htmlhttp://www.garbo.ro/articol/Psihologie/11614/afla-ce-animal-te-domina-in-functie-de-temperament/pagina-2.html
http://ariadnaf.wordpress.com/2010/06/27/zodiile-si-temperamentul/http://suntfericita.manager.ro/temperamentul-caracterul-si-cele-4-tipuri-de-personalitate-sangvinic-flegmatic-coleric-si-melancolic-1412.htmhttp://horoscop.moldova.org/temperamentul-i-caracterul-1-18-370-rom.html
http://www.artefapte.ro/via-a-ca-o-art/fizionomia-i-temperamentul
http://www.jurnale.ro/CARACTERUL_SI____TEMPERAMENTUL-e17118-97846.htmlhttp://hermanvlad.wordpress.com/2010/10/11/despre-temperamente-si-influenta-lor-asupra-caracterului-arsenie-boca/
http://facultate.regielive.ro/referate/psihologie/eysenck-si-freud-perspective-asupra-religiei-si-personalitatii-religie-198432.htmlhttp://www.referatele.com/referate/psihologie/online6/Temperamentul-si-cele-8-tipologii-de-temperament-referatele-com.php

Interpretarea jungiană a personalității geniului renascentist Leonardo Da Vinci

Jungian interpretation of the renaissance genius personality - Leonardo Da Vinci

Adriana Micu[1]

Abstract

Leonardo Da Vinci could be classified as Jungian taxonomy in the extraverted thinker, the type of complex nuance, intuitive approaches have an extremely important role. In his childhood, prevail over the band's practical experience and theoretical; of course, the increase in the family of a notary in a rural world in a direct contact with the peasant culture. From their infancy Leonardo write spontaneously in the mirror: it uses the left, begin the rows on the right as well as the writings of the ancient civilizations, but normal, calligraphy practice and in cases that require clarity-when plot maps. He draws with both hands, what we can provide information about the level of development, of the two cerebral hemispheres, which would explain the classification type, with intuitive thinker. This aptitude test, with all the implications of sensory and perceptive, helped develop his visual and graphical properties and its

---

[1] Conf. dr. Psiholog, Artist vizual, Facultatea de Arhitectură "G. M. Cantacuzino", Iași, Universitatea Tehnică "Gheorghe Asachi" din Iași, Romania.

talents for drawing.

For graphologists, is a sign of a "desire for power". If we think of Adler's theory that replaces the libido with power instinct, we can extrapolate the idea that this feature (to be an ambidexter), could come from a private extrovert of desire - and overflow libido - "desire for power", on the exterior, through interest in events, people, things, through the relationship with them and its dependence on them. Worldly passions are doubled and even replaced by passion research. For the Leonardo, painting is a science, "una cosa mentale", wants to make visible the invisible. Leonardo's artistic research focuses to a radical personally new style creation, after breaking away from his master Verrocchio, based on an exploration of "the truth" - type characteristic extraverted thinker. All his paintings, hiding a key decryption of the message hidden in them. His whole life has swung between reality and mystery, between the trivial and the original disclosure, and secret.

As far as it concerns the Leonardo, nothing is definitive, everything contributes to the creation of the myth, but this exceptional artist is hardly employed in the ordinary schemes. Beyond behavioral interpretation, originality of radical Leonardo, artistic freedom and the power of the image, creates timeless actuality of his work.

Keywords: personality, thoughtful, extraverted.

„Există patru funcţii susţine Jung, de care ne folosim în orientarea noastră în lume: **senzaţia,** care este percepţie prin simţurile noastre; **gândirea,** care dă semnificaţie şi inteligenţă; **sentimentul,** care cântăreşte şi evaluează; **intuiţia,** care ne vorbeşte despre viitoarele posibilităţi şi ne dă informaţia despre atmosfera care înconjoară experienţa.

Tipul gânditor concepe lucrurile şi ajunge la concluzii bazate pe date obiective pe care le numeşte fapte. Lui îi place logica şi ordinea, e amator de inventarea unor formule clare care să-i exprime vederea. El îşi bazează viaţa pe principii şi i-ar plăcea să-i vadă pe ceilalţi făcând la fel. Ori de câte ori este posibil, familia sa, prietenii, colaboratorii sunt incluşi în a sa "schemă de viaţă" el având tendinţa fermă de a crede că formulele lui reprezintă adevărul absolut, aşa încât devine o datorie morală să le impună acestora opiniile sale. Spre deosebire de extravertit, tipul gânditorului introvertit nu este interesat de fapte, ci de idei; principala valoare a acestui tip de gândire constă în viziunile noi pe care le prezintă. Punctul cel mai slab al ambelor tipuri de gânditori este că funcţia lor afectivă este neglijată.

Atitudinea extravertită este caracterizată printr-o revărsare a

libidoului în exterior, prin interesul faţă de evenimente, oameni, lucruri, prin relaţia cu acestea şi dependenţa de ele. Tipul extravertit este motivat de factori din afară şi este în mare măsură influenţat de mediu; este sociabil şi sigur de sine în ambianţe necunoscute. El sau ea sunt, în general, în buni termeni cu lumea şi, chiar dacă sunt în dezacord cu ea, pot fi descrişi ca legaţi de lume, întrucât în loc să se retragă, ei preferă să argumenteze şi să se certe sau încearcă să o modeleze pe propriul lor tipar.

Tipul intuitiv este opus celui senzorial: "Intuiţia este percepţia unor realităţi necunoscute conştiinţei şi care circulă via inconştient" (C. G. Jung, 1994). Tipul *intuitiv - extrovertit* trăieşte mai ales în sfera posibilului. Acestui tip îi displace tot ceea ce este familiar, cunoscut. El nu are respect faţă de datini şi adesea este nestăpânit când simte mireasma a ceva nou, orice este sacrificat pe altarul viitorului. Dezavantajul acestui tip este că el seamănă, dar niciodată nu culege. El îşi pierde viaţa în posibilităţi, în timp ce alţii se bucură de fructele energiei şi iniţiativei lui. Intuitivul este preocupat de fondul întunecat al trăirii, de tot ceea ce este subiectiv, straniu. Acesta este tipul care are vedenii, revelaţii de natură religioasă sau cosmică, vise profetice, care sunt tot atât de reale pentru dânsul cum erau şi Dumnezeu sau diavolul pentru omul medieval.

Cei mai mulţi oameni, conchide Jung, utilizează o funcţie, oamenii mai complicaţi utilizează două funcţii, iar personalităţile extrem de diferenţiate fac apel la trei funcţii.

I. Tipul gânditor extravertit, de nuanţă complexă - Leonardo Da Vinci - aspecte legate de condițiile de mediu care i-au modelat personalitatea.

Fig.1. Portretul lui Leonardo, desen realizat în sanguină, de Francesco Melzi, unul din discipolii săi.



Leonardo DaVinci ar putea fi încadrat după taxonomia Jungiană, în tipul gânditor *extravertit*, de nuanţă complexă, la care abordările intuitive au un rol extrem de important.

Încă de la naşterea sa, Leonardo a fost înconjurat de multă lume care s-a îngrijit de educaţia lui. Chiar dacă era un copil provenit dintr-o legătură nefinalizată prin căsătorie, Leonardo era conştient că s-a născut din dragoste şi a avut parte de dragoste în familia tatălui său ser Piero DaVinci, nefiind niciodată marginalizat.

Destul de dispreţuitor la adresa celor care nu sunt *"copii născuţi din dragoste",* Leonardo nota pe marginea unui desen anatomic:*"copilul născut din fastidioasa înclinaţie spre desfrâu a femeii şi nu din voinţa soţului, va fi mediocru, rău şi va avea un spirit grosolan; bărbatul care săvârşeşte împreunarea cu reticenţă şi neplăcere va zămisli copii irascibili şi laşi".* Se observă o stimă de sine ridicată, uneori chiar cu accente narcisice, supraevaluative, atunci când se prezintă diverselor persoane cu care intră în contact. Narcisismul îl regăsim în numeroasele autoportrete, dealtfel multe dintre ele contestate astăzi, ca fiind false, artefacte datând din sec. al-XVII-lea, dar el se prezintă şi în scris, la fel. Ţinând cont că Leonardo era un bărbat de o frumuseţe sclipitoare şi de o forţă rar întâlnită – îndoia cu uşurinţă o bară de fier, putem să-i acordăm clemenţă. El însuşi se prezintă în scrisoarea către constructorii domului din Piacenza: "Nu există bărbat cu merite mai mari, credeţi-mă, decât Leonardo Florentinul…"(Vezzosi, 2007, pp.131).

În copilăria lui Leonardo, experienţa practică primează asupra formaţiei teoretice; desigur, creşte în familia unui notar, dar este într-un contact direct cu cultura ţărănească, într-o lume rurală, în care se produse vinul, uleiul, făina… Bunicul Antonio are pământuri pe care le lucrează singur, unchiul său preferat, Francesco are o moară, iar fratele său Giovanni va deveni "hangiu şi tăietor de lemne".

Leonardo este pasionat şi el de experienţele practice, directe, îşi manifestă chiar talentele gastronomice - în restaurantul propriu deschis împreună cu Verrocchio şi încă un prieten în care servea feluri de mâncare excentrice dar făcea şi cercetări de alchimie, până când scandalul generat de moartea simultană a trei bucătari ce au ingerat o anumită mâncare a dus la închiderea localului.

De la cea mai fragedă vârstă Leonardo scrie spontan în oglindă: se foloseşte de mâna stângă, începe rândurile din dreapta, precum scrisul celor mai vechi civilizaţii, dar practică şi caligrafia normală, în cazurile care cer

claritate – atunci când trasează hărţi. El desenează cu ambele mâini, ceea ce ne poate oferi o informaţie despre nivelul de dezvoltare apropiat, al celor două emisfere cerebrale, ceea ce ar explica clasificarea în tipul gânditor, cu nuanţe intuitive.

Această aptitudine, cu toate implicaţiile senzoriale şi perceptive, a contribuit la dezvoltarea însuşirilor sale vizuale şi grafice şi a talentelor sale de desenator. Pentru grafologi, este un semn al unei mari *"dorinţe de putere"*. Dacă ne gândim la teoria lui Adler care înlocuieşte libidoul cu instinctul de putere, putem extrapola ideea că această caracteristică (ambidexteritatea), ar putea proveni dintr-o dorinţă proprie extrovertiţilor de-şi revărsa libidoul, *"dorinţa de putere"* asupra exteriorului, prin interesul faţă de evenimente, oameni, lucruri, prin relaţia cu acestea şi dependenţa de ele.

Pasiunile lumeşti sunt dublate şi chiar înlocuite de pasiunea cercetărilor, de descifrarea invizibilului, şi din poziţia sa de Mare Maestru[2] al Ordinului Templier, marcat de simbolismul şoimului; marele creator el povesteşte:

"Par a fi fost destinat să scriu într-o manieră atât de aprofundată despre şoim, pentru că mi se pare, într-una din primele mele amintiri din copilărie, că atunci când eram în leagăn, un şoim a venit şi mi-a deschis gura cu coada lui, şi mi-a lovit de mai multe ori cu coada interiorul buzelor"[3]. Această *amintire din copilărie* este o referinţă esenţială pentru teoriile lui Freud asupra lui Leonardo, care îl vor face pe părintele psihanalizei, să tragă concluzia că: *"Un bărbat cu firea lui Leonardo, s-ar consacra studiului cu aceeaşi pasiune cu care altul s-ar consacra dragostei, de aceea, mai degrabă, se va consacra cercetării decât să iubească"*. Leonardo era de părere că: *"Numai solitudinea îţi oferă libertate"*.

Trecând peste acuzaţiile de homosexualitate, se pare că a existat o dragoste târzie a lui Leonardo, pe care ar fi imortalizat-o în câteva lucrări – Mona Lisa, a treia soţie a lui Aznobi del Giocondo. I-a studiat frumuseţea; s-a bucurat de sufletul şi trupul ei şi ne-a lăsat pe noi să descifrăm misterul acestui studiu care l-a pasionat atât de mult: "Cu cât cineva ştie mai mult cu atât iubeşte mai mult". Dragostea lor nu a fost nebunia fericită din primăvara vieţii; avea subtilităţi, tandreţe şi mângâieri semnificative, aidoma operei care s-a născut din ea. Capricioasă, necunoscută sieşi,

---

[2] După taxonomia maeștrilor templieri, stabilită de: **Michael Baigent**, **Richard Leigh**, **Henry Lincoln**, în vol."Sfîntul Sînge și Sfîntul Graal", ed. RAO, 2005.

[3] Leonardo Da Vinci - *Codex Atlanticus*, 186 verso.

această femeie s-a îndrăgostit de bărbatul al cărui suflet complex a rămas de nepătruns pentru ea şi a cărui inteligenţă lucidă putea descifra secretele inconştientului ei. Nimeni n-a fost mai puţin naiv în dragostea lui decât Leonardo; a iubit la ea infinitatea naturii sale inconştiente.

II. Personalitatea artistică a lui Leonardo Da Vinci.

Leonardo îşi orientează cercetările artistice spre creearea unui stil radical nou şi personal, după desprinderea de maestrul său Verrocchio, stil întemeiat pe o explorare a *"adevărului"* – caracteristic tipului *extravertit gânditor*.

Adoraţia Magilor, veritabil *"manifest al picturii"* sale, este primul tablou pe care-l concepe într-o manieră radical autonomă şi revoluţionară, ca pe o mare maşinărie, cu o iconografie complexă. Într-un repertoriu de atitudini psihologice şi de simboluri, în care meditaţia plină de patos, amestecă raţiunea şi iraţionalul, iar conştiinţa unei continuităţi a istoriei se asociază cu aceea a unei renaşteri.

Una dintre marile teme constante ale lui Leonardo este *armonia*, cea pe care o generează muzica şi efectele sonore ale apei dar şi *armonia* ca o căutare estetică şi echilibru între elemente, măsură a timpului şi principiu al cosmogoniei. Regăsim aici necesitatea unei ordini exterioare, a faptelor, a unei *"scheme a vieţii"*, dar şi nevoia ordinii interioare armonioase. Va scrie în *Paragon*: *"Pictura trece înaintea muzicii şi o domină, pentru că nu piere o dată ce se manifestă, precum nefericita muzică"*. Leonardo dă întâietate ochiului - *"fereastră a sufletului"*, aşadar vederii, asupra celorlalte simţuri. Gândirea sa este o urzeală continuă de contrapuncte în analogii. Muzica este pentru el o ştiinţă cerebrală, o artă rafinată, artificială, dar şi primordială, pe care uneori o descrie prin stranii ghicitori*:"suflul care trecând prin pielea de animal, îi face să salte pe toţi oamenii, este cimpoiul care îi face pe oameni să danseze".*

Leonardo se autodefineşte ca un *om neliterat* care îşi extrage ştiinţa din experienţă şi din practicarea artelor, polemizând cu doctorii, *"gente stolta",* stupizi, dar infatuaţi, care îl critică orbeşte, pe nedrept, sub pretextul formaţiei sale autodidacte. Aceste accese de iritare violente şi persistente, ale căror înregistrări s-au păstrat în notele sale personale, revelează două elemente biografice esenţiale: este pe de-a-ntregul conştient şi mândru de a nu fi crescut în cultura livrescă şi retorică şi la fel de conştient de credinţa sa în valorile universale ale artei şi de cunoaşterea directă şi creatoare a fenomenelor naturii. Lui Leonardo îi place să-şi

afirme condiţia de om care s-a realizat singur, are o aversiune totală faţă de ierarhiile culturale, faţă de distincţia dintre *"artele liberale"* şi *"artele mecanice",* faţă de erudiţia academică, ce pretinde a avea întâietate în raport cu experienţa. Recunoaşte că practica fără o adevărată ştiinţă este ca un marinar fără busolă: *"Ştiinţa este căpitanul, practica este soldatul"*, dar să nu uităm că pentru Leonardo pictura e o adevărată ştiinţă – este "*una cosa mentale".*

Visul lui Leonardo era de a reprezenta invizibilul, proiectându-ne într-o lume charismatică şi misterioasă, de aceea el numeşte pictura – *pittura mentale*, cea care foloseşte virtuţile desenului analitic pentru a reprezenta fenomenele universului. Toate tablourile lui, ascund o cheie de descifrare a mesajului ascuns în ele. Întreaga lui viaţă a pendulat între realitate şi mister, între banal şi original, între dezvăluire şi secret. Simbolismul peşterii este adesea prezent în reprezentările sale (vezi pictura *Fecioara printre stânci*). Peştera reprezintă caverna cunoaşterii şi a blândei morţi: "…împins de o dorinţă arzătoare, nerăbdător să văd abundenţa formelor variate şi ciudate pe care le-a creat neobosita natură, călătorind o bucată de drum printre stânci suspendate, am ajuns la gura unei mari peşteri; (…) două emoţii s-au deşteptat în mine: teamă şi dorinţă; teamă de caverna întunecată şi ameninţătoare; dorinţă de a vedea dacă acolo se ascunde vreo minune" *(Codex Arundel, 115 r.).*

Leonardo DaVinci, este un *explorator* din punctul de vedere al stilului de inovaţie. Lui îi plac teritoriile misterioase, lucrurile neprevăzute şi necunoscute, ideile noi *"apărute peste noapte"*; creativitatea apare ca *insight,* îşi manifestă simţul de aventură în orice proiect nou şi deschide noi posibilităţi pentru pătrunderi spectaculoase, în teritorii necunoscute. Ani de zile a fost pasionat, pe rând, când de hidraulică, de sistemele noi de irigaţii şi de schimbarea cursului râurilor, când de maşinăriile de zburat, când de proiectarea şi construirea diverselor edificii arhitecturale – de ex. Chambord, planul oraşului Ramorantin – de la *Roma minor,* sau de montarea fastuoaselor spectacole florentine – de ex. Leul Mecanic.

Nimic din ceea ce îl priveşte pe Leonardo nu este definitiv, totul contribuie la crearea mitului, tocmai pentru că acest artist excepţional ar fi greu de încadrat în schemele obişnuite. Dincolo de manierele de interpretare, originalitatea radicală a operei lui Leonardo, libertatea artistică şi forţa imaginii, creează actualitatea atemporală a operei sale, în care fiecare sfârşeşte prin a se reflecta şi a-şi regăsi propria imagine în universul

lui Leonardo” (Vezzosi[4], 2007, p.127).

Bibliografie

Baigent Michael, Leigh Richard, Lincoln Henry, (2005*) Sîngele sfînt şi sfîntul Graal,* Editura RAO, București.
Jung Carl Gustav, (1994), *Descrierea tipurilor psihologice*, Bucureşti: Ed. Anima
Jung Carl Gustav, (2001), *Amintiri, Vise, Reflecţii,* Bucureşti: Ed. Humanitas
Leonardo DaVinci, (2007), Bucureşti: Editura Aquila
Papadache Melania, Formula AS ,Anul 2009, Numarul 865 , Enigme http://www.formula-as.ro/2009/865/enigme-16
Priwer Shana, Phillips Cynthia, (2009), *101 lucruri inedite despre Da Vinci*, București: Ed. Meteor Press
Roco Mihaela, [2001], (2004), *Creativitate şi Inteligenţă Emoţională*, Iaşi: Polirom, pp. 223-225.
Vezzosi Alessandro, [1996], (2007), *Arta şi Ştiinţa Universului*: Bucureşti: Univers, pp.130-133.

[4] ***Alessandro Vezzosi***, critic de artă, este autorul mai multor cărţi, articole, referate şi cataloage şi a coordonat numeroase expoziţii. Predă la Universitatea del Progetto din Emilia. Expert în opera lui Leonardo DaVinci, i-a consacrat zeci de expoziţii şi publicaţii în Italia, Canada, Japonia…şi ediţii multimedia. Originar din Vinci, a fondat în localitatea natală a lui Leonardo – Museo Ideale Leonardo DaVinci di Arte, Utopia e Cultura della Terra, al cărui custode este în prezent.

Stelarc și redefinirea condiției umane

Stelarc and the redefinition of the human condition

Camelia Grădinaru[1]

Abstract

My paper starts from some key ideas that are exposed through Stelarc's art. Stelarc is an Australian performance artist, who uses Internet, Virtual Reality, robotics, prosthetics and various medical instruments in his attempt to show the obsolescence of the body and to indicate the end of philosophy and of human physiology. In posthumanism, new media can offer new ways of being; digital culture revitalized the Cartesian split between body and mind and Stelarc's opinion is that people operate merely as minds. In this respect, I am interested in interpreting Stelarc's artistic message in the quest of redefining what is human when „it's no longer meaningful to see the body as a site for the psyche or the social".

Keywords: digital culture, body, posthumanism, digital Cartesianism, Stelarc.

---

[1] Cercetător șt. dr., Departamentul de Cercetare Interdisciplinar – Domeniul Socio-Uman, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași.

1. Introducere. Arta, corporalitatea și tehnologia

Arta a utilizat corpul omenesc atât ca model, ca idee în sine, cât și ca modalitate sugestivă de a transmite cu succes alte valori, cum ar adevărul, frumusețea, sublimul, erosul. Studiile de anatomie au fost mult timp fundamentale artiștilor care „îndrăzneau" să se apropie de arta portretului, de pildă, iar bogăția infinită pe care ne-a lăsat-o întrega istorie a artei în ceea ce privește receptarea și interpretarea ființei umane – corp și suflet, fiară și zeu, învins și învingător, supus sorții sau biruind destinul – rămâne inegalabilă.

În această lucrare îmi propun să analizez corporalitatea și condiția umană așa cum reies ele din performance-uri actuale, în care corpul este în prim-plan, dar nu pentru a-și evoca strălucirea sau importanța, ci pentru a-și expune obsolescența. Cadrul general al acestei investigații este acela dat de către relația dintre artă și tehnologie, în special noile tehnologii ale informației și comunicării. Această relaționare – sursă a numeroase dispute – a fost supusă unei ample și polarizate cercetări. Pe de o parte, tehnologia a fost privită din perspectivă modernă, instrumentalistă, ca un veritabil factor al progresului, inclusiv în domeniul artei. În acest sens, artistul putea să utilizeze un evantai sporit de posibilități de exprimare și noi forme de artă au apărut din această joncțiune. Pe de altă parte însă, tehnologia a fost considerată artificială și chiar inumană; în domeniul artei, ea părea să umbrească potențialul creator al artistului și să-i dubleze competențele cu necesitatea celor tehnice. Așa cum bine sublinia Martin Heidegger, ființa umană trăiește și într-o dimensiune tehnologică inerentă condiției sale: „Pretutindeni rămânem constrânși și încătușați de tehnologie, fie că o aprobăm cu pasiune, fie că o respingem"[2]. Atunci când *homo faber* reprezintă un pilon esențial viabil, tehnosfera devine un cadru natural dezvoltării umane, și bineînțeles al exprimării sale artistice. Pornind de la accepțiunea heideggeriană a tehnologiei (a cărei esență este, de fapt, nontehnologică), Rutsky reia terminologia și discută despre rădăcina grecească – *technē* – care înseamnă și artă. În acest sens, se reaccentuează îngemănarea originară a artei cu tehnologia, deși în înțelesul său modern cele două concepte sunt așezate în opoziție: „nu doar concepția despre tehnologie s-a schimbat, dar și noțiunea de estetică [...] Tehnologia și estetica încep să se «transforme» una în alta"[3]. Reproducerea tehnologică și

---

[2] Martin Heidegger, "The Question Concerning Technology", în Craig Hanks (ed.), *Technology and Values: Essential Readings*, Chichester, Blackwell Publishing Ltd., 2010, p. 100.

[3] R. L. Rutsky, *High technē: art and technology from the machine aesthetic to the posthuman*,

digitalizarea lumii au creat un context complex care pare să se transforme într-o „mutație culturală”[4], din moment ce însăși tehnologia este deja un fenomen „tehno-cultural”. Imersiunea tehnologică – realizată de acum în context cotidian – pare a se insera într-o componentă esențială a înțelegerii stării actuale a omului și a artei.

În contextul culturii digitale, multe alte probleme suplimentare și-au făcut apariția: problema originalității, a unicității unei lucrări (din moment ce digitalizarea presupune ampla capacitate de multiplicare a oricărui obiect digital), problema drepturilor de autor etc. La fel ca orice nouă dezvoltare tehnologică importantă care și-a arătat influența asupra mai multor domenii, new media a produs un discurs segmentat între opiniile utopiștilor și cele ale distopiștilor. În acest sens, relevanța conceptului de *pharmakon* și pentru acest areal este una grăitoare, reușind să dea seama de fina dialectică a efectelor pozitive în relație cu efectele negative ale „intruziunii” tehnologice inclusiv în artă[5].

2. Obsolescența corpului în artă

Corpul se impune prin propria sa existență și prezență drept un limbaj artistic ce poate deține o puternică forță de expresie și de transmitere a multor stări, senzații și idei. Deși în multe cazuri el este resimțit ca o limită naturală, ca o finitudine care ne închide orizontul, în multe altele trupul extinde considerabil universul discursului artistic. Stelarc este un artist performer care lucrează cu corpul uman în mod predilect, iar lucrările sale nu sunt cunoscute doar în mediul artistic, ci ele au devenit referințe și ilustrări ale unor situații sau concepte culturale foarte largi, din domeniul filosofiei sau al studiului new media. Stelarc utilizează resurse precum Internetul, realitatea virtuală, robotica, protezele și diferite instrumente medicale în încercarea sa de a indica obsolescența corpului, precum și sfârșitul filosofiei și al fiziologiei umane. În lucrarea sa dedicată culturii digitale, Vincent Miller[6] îl prezintă pe Stelarc ca fiind emblematic pentru ideea de stagnare a evoluției umane naturale, pentru postumanismul reprezentat în artă. Conceptul de *cyborg* reprezintă una dintre premisele

---

University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, p. 8.

[4] *Ibidem*, p. 13.

[5] A se vedea Camelia Grădinaru, „The Text and Its Space(s). Textual Practices in the Digital Culture”, în Nathalie Collé-Bak, Monica Latham, David Ten Eyck (ed.), *Book Practices and Textual Itineraries 2*, *Textual Practices in the Digital Age,* PUN-Editions Universitaires de Lorraine, Nancy,2014,p.49-76.

[6] Vincent Miller, *Understanding Digital Culture,* Sage Publications, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, 2011, p. 215.

înțelegerii mesajului său artistic, deoarece acesta epitomizează relația ființă umană – tehnologie. Pentru Haraway[7], cyborgul elimină distincțiile natură – cultură, organic – mașină etc. Pentru Hayles, postumanismul nu semnifică moartea oamenilor ca atare, ci faptul că termenul de „uman" este depășit în evoluția sa conceptuală: „Oamenii nu reprezintă capătul de linie. Dincolo de ei se întrevede cyborgul, specii hibride create prin încrucișarea organismului biologic cu mecansime cibernetice"[8]. Cyborgul este un sistem deschis care depășește barierele clasice ale organismului uman, el putând fi mereu îmbunătățit sau modificat. Astfel, progresul umanității ar părea să fie strâns legat de dezvoltarea tehnologică, care ar oferi condiției postumane un soi de „service" continuu în vederea augmentărilor corporale sau chiar a înlocuirii corpului uman cu forme mai durabile.

Corporalitatea este concepută în același spirit și de către Stelarc, ca o etapă tranzitorie a dezvoltării umane, pasul următor fiind dependent de utilizarea corpurilor tehnologice. Stelarc accentuează cu claritate în proiectele sale artistice, dar și în articole și interviuri, uzura corporală, învechirea performanțelor sale și necesitatea intervențiilor protetice. Pentru Stelarc, corpul este mai degrabă un obiect, dar „nu un obiect al dorinței, ci unul pentru design"[9]. În concepția sa, este lipsit de sens să mai privești corpul ca pe un loc al *psyche* sau al intersecțiilor socio-culturale semnificative. În acest stadiu al evoluției, a privi corpul ca pe un obiect capabil de a fi monitorizat și modificat i se pare a fi poziția artistico-filosofică optimă. Obiectivarea corpului nu este un fenomen nou, deși în stadiul propus de către Stelarc, conectivitatea și interfața sunt două concepte importante, care depășesc relevanța conceptului de identitate. Performerul australian remarcă faptul că oamenii funcționează în mod obișnuit ca „trupuri absente", iar ei sunt conștienți de corporalitatea lor doar dacă anumite procese anatomice nu funcționează corespunzător. Bineînțeles, prezența corporală poate fi accentuată prin intermediul tehnologiei, dar, în același timp, ea poate fi și mai ocultată, trupul devenind din ce în ce mai absent. În actele sale artistice, corpul se obiectivează sub imensa presiune a instrumentelor tehnologice care sunt atașate sau inserate în corp. De asemenea, corpul se obiectivează și atunci când este conectat și

---

[7] Donna Haraway, „A Cyborg Manifesto", în David Bell, Barbara M. Kennedy, *The Cybercultures Reader*, Routledge, London & New York, 2000, pp. 291-324.
[8] Katherine Hayles, „The Life Cycles of Cyborgs: Writing the Posthuman", în Chris Hables Gray (ed.), *The Cyborg Handbook*, Routledge, London & New York, 1995, p. 321.
[9] Stelarc, „From psycho-body to cyber-systems: Images as post-human entities", în David Bell, Barbara M. Kennedy (ed.), *The Cybercultures Reader*, New York, Routledge, 2000, p. 562.

funcționează într-o rețea anatomo-tehnologică[10].

Howard Caygill remarcă parcursul artistic al lui Stelarc, de la suspensiile din anii 60 (corpul agățat de piele în diverse ipostaze) și până la lucrările protetice din anii 90. Performance-urile *The Third Hand, Amplified Body, Laser Eyes* rămân în logica tradițională a protezei, în timp ce în ultimele lucrări, reorganizarea corporală prin tehnologie este mult mai complexă și substanțială: „În loc să privească proteza ca un suplement al corpului uman, aceasta este acum văzută ca o parte integrală a organizării sale și, în consecință, ca un loc pentru o potențială reorganizare”[11]. Astfel, obsolescența corporală impune o redefinire atât a ființei umane, cât și a existenței ca atare, iar performance-urile sale încearcă să obțină o asemenea repoziționare filosofico-culturală.

Perspectiva transformativă și arhitecturală asupra corpului este augmentată în performance-urile *Ping Body* și *Parasite* – deși corpul este suspendat și aici, el face parte dintr-o rețea informațională și comunicațională, dar în absența conectivității umane. Astfel, Stelarc pare a fi influențat de celebra idee mcluhaniană, conform căreia orice tehnologie reprezintă o extensie a sistemului nostru nervos, atunci când afirmă: „conectat, corpul devine un parazit susținut de un sistem nervos extins, extern și virtual”[12]. În aceeași măsură, Stelarc aprobă perspectiva conturată de către Norbert Wiener, care a accentuat necesitatea schimbării corpului omenesc, ca urmare a alterării fundamentale a mediului: „Am afirmat întotdeauna că până acum am proiectat dispozitive cât mai ergonomice ca să se potrivească din ce în ce mai bine cu corpurile noastre și cu metabolismul nostru, dar fiindcă acum mașinile ne depășesc în precizie, viteză și putere, poate că este timpul să modificăm corpul pentru a performa mai bine împreună cu dispozitivele sale”[13].

Un alt nivel al performance-urilor sale a fost atins odată cu *Stomach Sculpture*, când o sculptură din metal a fost introdusă în cavitatea sa stomacală, dar nu ca un implant, ci cu funcția de adaos estetic: „Corpul este experimentat ca un gol lipsit de orice distincții semnificative între public, privat și spațiile fiziologice. Sinele devine situat dincolo de piele”[14].

---

[10] http://stelarc.va.com.au/

[11] Howard Cagyll, „Stelarc and the Chimera. Kant's Critique of Prosthetic Judgement”, în *Art Journal*, 56 (1), 1997, p. 48.

[12] Stelarc, „Zombies & Cyborgs. The Cadaver, the Comatose & the Chimera”, articol publicat pe site-ul artistului, http://stelarc.org/documents/zombiesandcyborgs.pdf

[13] Christian Abrahamsson, Sebastian Abrahamsson, „In conversation with the body conveniently known as Stelarc”, în *Cultural Geographies* 14, 2007, p. 295.

[14] Stelarc, „Zombies & Cyborgs. The Cadaver, the Comatose & the Chimera”, articol publicat pe site-ul artistului, http://stelarc.org/documents/zombiesandcyborgs.pdf

În acest sens, Stelarc respinge ideea instrumentelor considerate exterioare corpului; pentru el, tehnologia implodează și penetrează corpul, generând noi modele de înțelegere a condiției umane.

În 2003, Stelarc propune publicului performance-ul *Prosthetic Head*, un cap artificial care deține expresii faciale și capacitatea de a vorbi cu cel care îl interoghează. Astfel, Stelarc problematizează concepte filosofice și psihologice încetățenite, ducând lucrurile înspre o limită care să genereze o intuiție aproape non-culturală a degradării umanului și a necesității depășirii sale. Ființa umană nu ar fi ultima treaptă a evoluției inteligente, ci o etapă pe cale de a fi depășită. Deși asumă și posibilitatea interpretării patologice a acestui performance, Stelarc atenționează, de asemenea, că mesajul central nu este în nici un caz „o ilustrare a inteligenței acorporale. Mai degrabă, noțiuni precum conștiință, identitate, *agency*, întrupare devin problematice”[15]. În performance-ul *¼ Scale Ear* este chestionată totalitatea corpului uman, în contextul realizării unei replici a urechii artsitului cu scopul de a fi încorporată ca o proteză care să poată fi imediat recunoscută ca parte a corpului omenesc. Acest performance reprezintă o confruntare directă dintre percepțiile culturale obișnuite în legătură cu viața și corporalitatea și abilitatea din ce în ce mai mare de manipulare a sistemelor vii, cu consecințe dintre cele mai diverse atât pentru știință, cât și pentru mentalul colectiv, în genere.

Un pas în plus a fost obținut prin performance-ul *Ear on arm*, în ceea ce privește conceperea protezei. Aici, proteza nu mai reprezintă indiciul unei lipse, al unei probleme, traume sau handicap. Dimpotrivă, în perfectă retorică baudrillardiană, proteza reprezintă un exces asumat, dorit, în ideea de augmentare a arhitecturii corpului omenesc. A avea încă o ureche, dar într-o altă parte decât cea obișnuită – pe mână, nu mai reprezintă o necesitate, ci o exagerare tehnico-artistică cu scopul de a experia un alt tip de alteritate, „un al treilea” care este generat tehnologic și pune probleme. În terminologia filosofului și sociologului francez Jean Baudrillard, asistăm la o „chirurgie estetică pretutindeni. Căci dacă corpul nu mai este un loc al alterității, al unei relații duale, dacă este locul unei identificări, atunci trebuie să ne împăcăm de urgență cu el, să-l reparăm, să-l desăvârșim, să facem din el un obiect ideal”[16]. Pierderea relației naturale cu alteritatea conduce la o relație exponențială cu alteritatea artificială. De altfel, așa cum accentua Baudrillard, odată cu modernitatea am intrat într-o

---

[15] http://stelarc.org/?catID=20241

[16] Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figuri ale alterității*, traducere de Ciprian Mihali, Editura Paralela 45, București, 2002, p. 130.

etapă în care Altul nu se înfruntă, nu se seduce, nu se urăște, ci, mai întâi de toate, *se produce*. În *Celălalt prin sine însuși*, Baudrillard discută corpul ca metaforă, metamorfoză și metastază, concluzionând: „definiția religioasă, metafizică sau filosofică a ființei a lăsat locul unei definiții operaționale în termeni de cod genetic (ADN) și de organizare cerebrală (codul informațional și miliardele de neuroni). Trăim într-un sistem în care nu mai există suflet, nici metaforă a corpului și chiar și fabula inconștientului și-a peirdut mult din rezonanță. [...] Aceasta nu mai definește indivizi, ci mutanți potențiali”[17]. Discutând problematica tehno-corpului din perspectivă postmodernă la Marinetti, Chopin și Stelarc, Nicholas Zurbrugg[18] observă apropierea dintre retorica baudrillardiană și perspectiva expusă de Stelarc. Mesajul artistic transmis de către Stelarc conține multe interogații radicale ce privesc posibilitatea conceperii corporalității ca fiind desprinsă de dorință și funcționând fără memorie, dar fiind capabilă de comunicare și de metamorfoze.

Performance-urile ulterioare, dintre anii 2003 și 2012 au crescut din ce în ce mai mult în complexitate și în implicarea artistului (intervenții chirurgicale multiple). *Partial Head*, *Walking Head* sau *Blender* duc la alt nivel hibridizarea dintre corp și tehnologie și rămân fidele unei declarații mai vechi a artistului, conform căreia, „dacă ținem suficient de mult la viață, în general, și la inteligență în special”, atunci „oricărei forme de viață, fie ea carbon chimic sau un circuit chip din silicon – oricărei forme de viață care poate perpetua aceste valori într-o formă mai durabilă și mai pervazivă – trebuie să i se permită dezvoltarea”[19]. În acest sens, Stelarc nu se vrea a fi doar un „agent provocateur”, ci un experimenator lucid care testează conștient limite și mentalități. În același timp, deși incită la analize culturale diverse (fiziologie, anatomie, psihologie, filosofie etc.), Stelarc își înscrie cu fermitate opera în domeniul artistic: „Nu există niciun plan și nicio cercetare metodologică direcționată într-un domeniu particular... Aceste performance-uri nu sunt expuneri șamanice ale bravurii umane. Ele nu sunt nici cercetări științifice pseudo-medicale. Nu sunt nici fapte yoghinice de reglaj fin pentru a atinge stări spirituale avansate. Ele nu reprezintă nimic din toate acestea. Ele sunt pur și simplu opere de artă, ce explorează în mod intuitiv noi domenii ale esteticii și imaginilor”[20].

---

[17] Jean Baudrillard, *Celălalt prin sine însuși*, traducere de Ciprian Mihali, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 1997, pp. 39-40.
[18] Nicholas Zurbrugg, „Marinetti, Chopin, Stelarc and the Auratic Intensities of the Postmodern Techno-Body”, *Body & Society* 5 (2-3), 1999, pp. 93-115.
[19] Stelarc, „Electronic Voodoo”, interviu cu Nicholas Zurbrugg, *21.C* 2, 1995, p. 49.
[20] *Ibidem*.

3. Stelarc și cartezianismul

Așa cum bine remarca Ian Hacking[21], Stelarc este foarte bine informat din punct de vedere filosofic. Nume precum Descartes, Merleau-Ponty, Freud, Foucault sau Heidegger apar destul de des în articolele, in interviurile și în prezentările unor lucrări de pe site-ul său. Din altă perspectivă, numele său a fost afiliat la diverse teorii filosofice, dintre care voi puncta doar câteva aspecte care țin de cartezianism.

De altfel, cartezianismul a cunoscut o paradoxală revenire în interiorul comunicării mediate de calculator, care dorea să imprime, cu ajutorul proprietăților noilor tehnologii, un spațiu în care să fie eludate discriminările de gen, rasă, poziție socială etc. Utilizând anonimatul în mod extins, în special în primele etape ale dezvoltării Internetului, corporalitatea părea a trece pe plan secund, importante rămânân mesajele pe care mințile utilizatorilor le emiteau. Bineînțeles, limitările și neajunsurile acestei poziționări s-au evidențiat destul de repede, inclusiv practica dată de comunicarea dintre utilizatori, evidențiind faptul că trupul rămâne, și în era digitală, un „semnificant final", la care se întorc în mod constant pentru a certifica amplitudinea relațiilor create în online. Astfel, se poate vorbi despre "cartezianismul digital cu o întoarcere: contextul online promite o comunicare lipsită de corp, pură, dar include și întoarcerea corpului, care este cerut pentru a oferi sens comunicării textuale"[22]. Utilizatorii reintroduc destul de repede indicii corporalității, așa cum, „confruntat cu angoasa iluziilor epistemologice și ontologice, Descartes s-a întors către credința în Dumnezeu ca sursă a raționalității ideale. În cartezianismul digital, utilizatorii se întorc în mod ironic către corp ca sursă finală a certitudinii epistemologice"[23]. Privit în ansamblu, discursul cybercultural „dezorientează, parodiază și transgresează epistemologia carteziană (...) punând la dispoziție parametri ironici și micropolitici pentru a gândi prin intermediul formațiunilor de sens"[24]. Astfel, orice tip de dualism – nu doar cel dintre minte și corp – care este adânc înrădăcinat în metafizica

---

[21] Ian Hacking, „The Cartesian vision fulfilled: analogue bodies and digital minds", *Interdisciplinary Science Reviews* 30 (2), 2005, p. 161.
[22] Megan, Boler, "Hypes, hopes and actualities: new digital Cartesianism and bodies in cyberspace", *New media & Society* 9 (1), 2007, p. 153.
[23] Megan Boler, "The new digital cartesianism: Bodies and spaces in online education", *Philosophy of Education Yearbook* 2002, 2002, p. 331.
[24] Barbara Kennedy, „Introduction", în David Bell, Barabara Kennedy (ed.), *The Cybercultures Reader,* Routledge, London, New York, 2000, p. 108.

occidentală, este chestionat în această nouă paradigmă.

La o primă vedere de ansamblu asupra operei artistice a lui Stelarc s-ar putea crede că acesta transpune în artă o fațetă a cartezianismului: corpul este declarat depășit, învechit, iar sinele este de căutat în altă parte. Performance-uri precum *Ping Body* par a transmite acurat separarea corp – minte, din moment ce corpul este reificat, iar mintea este o entitate complet distinctă de trup. De altfel, Stelarc pare a susține prioritatea minții în conceperea identității, teză corelată cu aceea a absenței corpului într-o rutină cotidiană: „întărit de convenția carteziană, de comoditatea personală și de design-ul neuropsihologic, oamenii acționează numai ca minți imersate în ceți metafizice”[25]. Desigur, importanța intervențiilor estetice, grija crescândă pentru corp în diversele sale forme (hrană sănătoasă, sport, vestimentație etc.) par a contracara într-o oarecare măsură această teză.

La o analiză mai detaliată, afilierea cu dualismul se realizează într-un mod inversat: în timp ce Descartes favorizează mintea în raport cu corpul, care este lăsat în secundaritate, Stelarc acordă întâietate fizicului. Chris Fleming consideră că Stelarc „fărâmițează noțiunile carteziene de control și centricitate”[26] și apropie armătura ideatică a artistului australian de principii aparținând lui Gregory Bateson, Humberto Maturana și Francisco Varela. Problematizarea raporturilor om – mașină, interioritate – exterioritate se realizează totuși în contrast cu epistemologia carteziană, din moment ce provoacă limitele corporalității, inducând ambiguitatea identitară în prim-plan. O altă idee interesantă, dar discutabilă este aceea a asemănării dintre ideile lui Descartes și cele ale lui Stelarc care ar avea drept bază comună somatofobia, frica de corp: „în timp ce Descartes a dorit în mod aparent să uite de ea, Stelarc vrea să se mute «dincolo» de ea”[27]. Mai mult, fiziologia scindată pe care o propune Stelarc introduce o perspectivă nouă în ceea ce privește relaționarea cu corporalitatea, schimbând dominanta discursului artistic în legătură cu acest subiect[28].

[25] *Ibidem.*
[26] Chris Fleming, „Performance as Guerrilla Ontology: The Case of Stelarc”, *Body & Society* 8 (3),p.95.
[27] *Ibidem*, p. 97.
[28] „Problema nu ar mai fi să ai o personalitate scindată, ci mai degrabă o FIZIOLOGIE SCINDATA. În trecuturile noastre platonice, carteziene și freudiene, acestea ar fi putut fi considerate patologice, dar în prezentul nostru foucauldian, ne concentrăm pe înregistrarea și controlul corpului” (Stelarc, „From psycho-body to cyber-systems: Images as post-human entities”, în David Bell, Barbara M. Kennedy (ed.). *The Cybercultures Reader*, New York, Routledge, 2000, p.570).

4. Concluzii

Lucrările artistice ale lui Stelarc contrariază, șochează, uneori indispun, dar de cele mai multe ori, invită la reflecții serioase pe mai multe paliere, ce implică mai multe teme fundamentale. Relația omului cu tehnologia este una veche, dacă nu cumva este și constitutivă evoluției ființei umane. Stelarc alege să ducă câmpul problematic al reflecției mai departe, indicând modalități prin care condiția umană poate fi îmbunătățită prin intermediul sistemelor cibernetice. Paleta extrem de largă a ideilor pe care le transmite a făcut ca numele său să fie utilizat în spații diverse, situație care nu l-a îndepărtat în niciun fel de diverse valuri de critici. Modul în care a știut să-și folosească propriul corp în performance-uri, provocând prin apariția unei a treia mâini sau a unei a treia urechi, a atras atenția atât asupra intruziunii tehnologice, cât și a coabitării dintre om și tehnologie. Coregrafia unor performance-uri trece de la o mecanică a mișcării la obiectivarea corporală, aducând în prim-plan trupul, dar pentru a-i arăta degradarea și necesitatea dezvoltării. Dincolo de asta, retorica excesului nu are cum să lipsească din portofoliul unui artist ca Stelarc, care, dincolo de toate, „urmează traiectoria invaziei corpului de către tehnologie, vidarea de acțiune (*agency*), voință și control pe măsură ce devine interfață pentru o tehnologie care îl redistribuie și îl conectează înapoi cu el însuși”[29].

Relația de relativă divergență dintre concepția lui Virilio și cea a lui Stelarc[30] este recunoscută și simptomatică în legătură cu receptarea celui din urmă. Astfel, deși Virilio se declară un adept al tehnologiei, perspectiva asupra ființei umane diferă de cea a artistului australian. Dacă pentru Stelarc condiția umană poate fi augmentată prin intermediul tehnologiei și aceasta reprezintă chair un act care în viitor va deveni necesar, pentru Virilio omul rămâne una dintre minunile lumii, dar a cărui condiție este una finită și nu trebui extinsă prin modalitățile expuse de către Stelarc. Într-un mod extrem de sugestiv, Virilio declară: „Mă gândesc la Stelarc ca la un Antonin Artaud al tehnologiei – de aceea, îi găsesc opera atât de interesantă... [...] El crede că forțele tehnologice îi vor permite să se transforme pe sine însuși, să devină ceva diferit. Un înger, un arhanghel, un mutant, un cyborg ori orice altceva. Există un soi de devoțiune către

---

[29] Anna Munster, *Materializing New Media: Embodiment in Information Aesthetics*, Dartmouth College Press, p. 134.

[30] Vezi Nicholas Zurbrugg, „Virilio, Stelarc and ’Terminal’ Technoculture, *Theory, Culture & Society* 16 (5-6), 1999, pp. 177-199.

Dumnezeu mașină – *deux ex machina* – iar Stelarc este profetul său... Dar, pentru mine, omul este ultima dintre minunile lui Dumnezeu. De unde și respingerea mea a tuturor teoriilor eugenice care se bazează pe argumentul că omul este doar un prototip care așteaptă să fie îmbunătățit”[31]. Astfel, Virilio consideră că o premisă esențială a lui Stelarc este aceea a eugeniei, din moment ce accentuază capacitatea tehnologiei de a îmbunătăți situația actuală a omului. Mai mult chiar, Virilio etichetează arta lui Stelarc drept „body-building” sau „body-art”, iar opoziția sa devine una fermă, deși elegantă.

De cealaltă parte, Stelarc consideră că criteriile după care Virilio interpretează aceste situații sunt extrem de diferite de ale sale. O diferență majoră pare a fi aceea a opiniei conform căreia Virilio introduce un element de natură etică în această analiză: „Virilio este unul dintre autorii mei preferați, dar cred că critica sa în această problemă este una care, într-un anumit sens, este obsedată de o preocupare etică și bazată pe uman – el vede tehnologia ca pe un fel de amenințare asupra corpului... Tehnologia în exteriorul corpului poate fi OK, dar se pare că el vede tehnologia mai degrabă ca pe o amenințare atunci când invadează țesuturile corporale [...]”[32].

Aceste poziționări critice sunt totalmente grăitoare în ceea ce privește interpretarea mesajelor artistice propuse de către Stelarc, ele fiind și un simptom al polarizării receptării și atitudinii (anxietate versus optimism). Dincolo de a ne gândi la realismul celor susținute de către Stelarc, importantă rămâne vizunea pe care acesta o propune, precum și interogațiile sugestive pe care opera sa le-a suscitat și pe care continuă să le ridice.

Bibliografie

Abrahamsson, Christian, Sebastian Abrahamsson, „In conversation with the body conveniently known as Stelarc”, în *Cultural Geographies* 14, 2007, pp. 293-308.

Baudrillard, Jean, *Celălalt prin sine însuși*, traducere de Ciprian Mihali, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 1997.

Baudrillard, Jean, Guillaume, Marc, *Figuri ale alterității*, traducere de

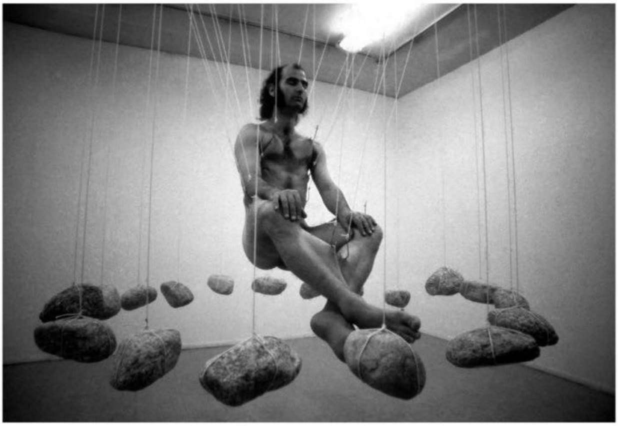
---

[31] *Interviu nepublicat cu Paul Virilio,* apud Nicholas Zurbrugg, „Virilio, Stelarc and ’Terminal’ Technoculture, *Theory, Culture & Society* 16 (5-6), 1999, p. 179.

[32] Apud Nicholas Zurbrugg, „Virilio, Stelarc and ’Terminal’ Technoculture, *Theory, Culture & Society* 16 (5-6), 1999, p. 188.

Ciprian Mihali, Editura Paralela 45, București, 200.
Boler, Megan, “Hypes, hopes and actualities: new digital Cartesianism and bodies in cyberspace”, *New media & Society* 9 (1), 2007, pp. 139-168.
Boler, Megan, ”The new digital cartesianism: Bodies and spaces in online education”, *Philosophy of Education Yearbook* 2002, 2002, pp 331-340.
Cagyll, Howard, „Stelarc and the Chimera. Kant’s Critique of Prosthetic Judgement”, în *Art Journal*, 56 (1), 1997, pp. 46-51.
Fleming, Chris, „Performance as Guerrilla Ontology: The Case of Stelarc”, *Body & Society* 8 (3), pp. 95-109.
Grădinaru, Camelia, „The Text and Its Space(s). Textual Practices in the Digital Culture”, în Nathalie Collé-Bak, Monica Latham, David Ten Eyck (ed.), *Book Practices and Textual Itineraries 2*, *Textual Practices in the Digital Age,* PUN - Editions Universitaires de Lorraine, Nancy, 2014,p.4976.
Hacking, Ian, „The Cartesian vision fulfilled: analogue bodies and digital minds”, *Interdisciplinary Science Reviews* 30 (2), 2005, pp. 153-166.
Haraway, Donna, „A Cyborg Manifesto”, în David Bell, Barbara M. Kennedy, *The Cybercultures Reader*, Routledge, London & New York, 2000, pp. 291-324.
Hayles, Katherine, „The Life Cycles of Cyborgs: Writing the Posthuman”, în Chris Hables Gray (ed.), *The Cyborg Handbook*, Routledge, London & New York, 1995, pp. 320-334.
Heidegger, Martin, ”The Question Concerning Technology”, în Craig Hanks (ed.), *Technology and Values: Essential Readings*, Chichester, Blackwell Publishing Ltd., 2010, pp. 99-113.
http://stelarc.va.com.au/
Kennedy, Barbara, „Introduction”, în David Bell, Barabara Kennedy (ed.), *The Cybercultures Reader,* Routledge, London, New York, 2000, p.107-111.
Miller, Vincent, *Understanding Digital Culture,* Sage Publications, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, 2011.
Munster, Anna, *Materializing New Media: Embodiment in Information Aesthetics*, Dartmouth College Press.
Rutsky, R. L., *High technē: art and technology from the machine aesthetic to the posthuman*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999.
Stelarc, „Electronic Voodoo”, interviu cu Nicholas Zurbrugg, *21.C* 2, 1995, pp. 44-49.
Stelarc, „From psycho-body to cyber-systems: Images as post-human entities”, în David Bell, Barbara M. Kennedy (ed.), *The Cybercultures Reader*, New York, Routledge, 2000, pp. 560-576.
Stelarc, „Zombies & Cyborgs. The Cadaver, the Comatose & the

Chimera”, articol publicat pe site-ul artistului,
http://stelarc.org/documents/zombiesandcyborgs.pdf
Zurbrugg, Nicholas, „Marinetti, Chopin, Stelarc and the Auratic Intensities of the Postmodern Techno-Body”, *Body & Society* 5 (2-3), 1999, p. 93-115.
Zurbrugg, Nicholas, „Virilio, Stelarc and ’Terminal’ Technoculture, *Theory, Culture & Society* 16 (5-6), 1999, pp. 177-199.





Homo europaeus la răscruce de epoci romantice

Homo europaeus au carrefour des temps romantiques

Mioara Mocanu [1]
Daniela Lucia Ene [2]

Résumé

L´Europe a pris son identité de trois composantes essentielles qui lui ont assuré, dans son parcours historique, le spécifique inconfondable: l´hellénisme, la contribution de la Rome et le Christianisme. La période culturelle qui nous préoccupe c´est l´époque où en Allemagne de la fin du XVIII-ème siècle se déclancha, de manière prémonitoire, le mouvement littéraire *Sturm und Drang* (Tempête et Élan) par réaction contre le rationalisme et le classicisme (*Aufklärung*). En même temps, avec l´intérrogation sur la vérité de la connaissance subjective, y prends naissance une conscience poétique et réligieuse, responsable d´un certain mode - distancé - de comprendre, au-delà de tout artifice spéculatif, l´évolution historique de la société et de la nature humaine. Le thème central de notre approche est la conception philosophique de l`histoire qui trouve son expression en tant que telle dans les écrits de Lessing, Schiller

---

[1] Lect. Dr., Univ. Tehnică "Gh. Asachi", Iaşi, România.
[2] Lect. dr., Universitatea Tehnică "Gh. Asachi" Iași, România.

et Novalis. Chacun de ces trois auteurs assume un modèle culturel explicatif et formatif pour l´homme européan et son environnement, relevant d´une dialectique du dépassement du conflit intérieur, conflit qui est pensé comme contenir en lui même le péril du non-sens conceptuel et existentiel.

Mots-clés: connaissance subjective, conscience poétique et réligieuse, modèle culturel explicatif.

1. Observații preliminare

Perioada culturală europeană care ne preocupă în lucrarea de față este aceea de trecere de la raționalism la romantism când, în Germania sfârșitului de secol 18, se dezlănțuie aventuros curentul *Sturm und Drang* (*Furtună și avânt*). În acel timp, spiritele cele mai proeminente au mobilizat tot ce aveau mai bun pentru a spune ceea ce aveau de spus, în special, referitor la cele două concepte, umanismul și istoria, care se doreau revizuite[3], dar și în chestiunea religioasă. În cadrul iluminismului german s-a manifestat cu forță și tendința opusă rațioanalismului dominant, sub forma curentului sentimentalismului ce va aduce cu sine o revitalizare a afectivității și va inspira în gândirea germană a timpului o reacție antiștiințifică. Noul accent pus pe actul de credință drept unica modalitate de a rezolva enigma existenței, reprezenta un contrapunct la îndoiala neliniștită ce caracterizează, într-o măsură atât de mare viața spirituală din veacul al XVIII-lea. Strâns asociată cu dorul de reîmpăcare cu Dumnezeu sau cu natura, căutarea credinței, ajungerea și pierderea ei a devenit o temă dominantă în arta și literatura romantică. Pe teren religios, apare o manifestare similară și anume, pietismul protestant ca interiorizare a vieții religioase și a credinței, iar în planul gândirii filosofice se disting J. G. Hamann (1730-1788), supranumit "magul Nordului", și Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819) care așează iluminarea prin credință și respinge actul iluminist-raționalist de subordonare a imaginației la rațiune. Rațiunea fiind înțeleasă drept sinonimă cu atitudinea mecanicistă în gândire, procedând, prin definiții și categorizări nete, asimilată cel mai adesea cu acea necruțătoare logică iluministă, care îmbrăcase haina scepticismului voltairian și în care, mulți intelectuali și unele capete încoronate văzuseră, la început, salvarea.

[3] Referitor la această temă, facem trimitere la o lucrare a profesorului ieșean, Nicolae Râmbu (2001).

Caracteristic pentru această perioadă nu mai putea fi, din punctul de vedere al lui Herder ("Plastik" Werke IV), dictonul cartezian *cogito, ergo sum* și propune modificarea lui în forma *sentio, ergo sum*.[4] Începe să prindă acum contur ideea lui Johann Nikolaus Tetens (1736-1805) privind diviziunea tripartită a facultăților omenești, care va impune triada: gândire, voință, sentiment, menită să înlocuiască diada aristotelică gândire și apetit (sau dorință). În același timp, filosoful și omul de știință Leibniz, reprezentantul cel mai de seamă al iluminismul german, stabilea, în baza celor două teorii ale sale, cea monadologică și cea a micilor percepții, faptul că sufletul nu este perfect decât realizând pasajul de la confuzie la lumină, iar sâmburele acestui progres este sădit chiar în substanța spirituală, eternă a omului.

De la Bodmer și Klopstock, de la Herder și tânărul Goethe încoace, se manifesta tot mai viu dorința de renaștere a artelor, de regenerare pe dinăuntru, avusese loc o întoarcere din ce în ce mai pronunțată la trecut și istorie. Johann Joachim Winckelmann, marele teoretician neoclasic, privea, de exemplu, istoria artei grecești, după metoda diacronică, deci ca succesiune de epoci, adică de stiluri, iar succesiunea stilurilor occidentale (romanic, gotic, Renaștere, baroc, rococo etc.) părea să confirme această relație dintre epocă și stil. Noțiunea de *spirit al epocii* (*Zeitgeist*) a putut fi interpretată și ca factor lăuntric și substrat spiritual, așadar, ca noțiune purtătoare de stil, după cum atrage atenția Wolfgang Kayser, în *Opera literară* (p. 395). Aceasta apare împreună cu definirea tipului de om atemporal (omul mitic, omul gotic, romantic).

Trăirea romantică a istoriei a fost pregătită de Herder care nu mai credea în evanghelia progresului, celebrând epoca proprie ca punct culminant al umanității. Orientul antic, Egiptul, Fenicia, Roma, Evul Mediu îi par fiecare ca epoci de cultură desăvârșite în sine, care se succed asemenea unor trepte în creștere: de la copilăria reprezentată de începuturile ce credeau în mituri, până la frumusețea adolescenței, întruchipată de vechea Grecie, și la maturitatea virilă a Romei. Aceste idei sunt expuse de Herder, teolog și istoric filosofico-religios, în cartea sa, scrisă în 1774, intitulată *O altă filosofie a istoriei privind formarea umanității* (*Auch eine Phoilosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*).

Pentru prima dată, Evul Mediu latin nu mai era privit drept o epocă întunecată și barbară, după imaginea din scrierile lui Petrarca, ci apreciat

---

[4] Cf. Nicholas Saul, "Poetisierung des Körpers", in: *Schriften der Nationalen Novalis-Gesellschaft*, Bd. 4, Max Niemeyer Verlag, GmbH, Tübingen, 2004, p. 157.

pozitiv, și examinat ca o cultură proprie, recăpătându-și astfel prestigiul. El se închega acum, prin operele unor creatori, precum Hamann, Bodmer sau Klopstock, într-o imagine de ansamblu istorico-poetică în care arta, societatea și instituțiile (Biserica și Regalitatea, cele două instituții medievale, de care erau atât de nemulțumiți raționaliștii) se profilau pe fondul comun al religiei. Idealului culturii antice i se alătura și i se opunea, în veșmânt literar și patriotic, un ideal cultural și artistic întemeiat pe propriul trecut național, ideal care se îmbina cu un simț pronunțat pentru istorie și cu un anume fel de a-i înțelege evoluția în timp.

În contextul epocii, literatura începe să aibă o funcţie politică și religioasă, iar istoria începuse să joace deja, în gândirea occidentală, acel rol dominant pe care și-l va asuma în întregime în secolul al XIX-lea. Pentru romantici, reinterpretarea miturilor, a creştinismului, sentimentul religiozităţii ocupă poziția centrală. Herder și Hamann vor recunoaşte poeziei calitatea de limbă maternă a omenirii. Pornind de aici, alte două figuri-cheie ale epocii, de care nu putem face abstracţie, sunt Friedrich Schlegel și Novalis. Ei vor trasa liniile de forță ale romantismului timpuriu, prin descoperirea lumii interioare a omului și prin ceea ce avea să conteze drept elementul fundamental al literaturii romantice germane, *poezia universală progresivă*. Ea a fost teoretizată de Friedrich Schlegel în scrierile sale, publicate în revista înființată de el, *Athenäum,* la care s-au adăugat, după cum se știe, și contribuții valoroase ale fratelui său, August Wilhelm Schlegel. Pentru Novalis, poezia va conta drept "medicul transcendental" care alină toate durerile, vindecă toate rănile.

Pentru rezolvarea problemelor pe care empirismul le-a ridicat s-a făcut apel la intuiţie și la imaginația pe care Novalis avea să o numească *herzliche Phantasie,* iar Baudelaire *la reine des facultés,* ocupând în estetica romantică locul care până atunci era destinat intelectului (*Verstand*) - conceptul kantian, tradus apoi de Coleridge prin "capacitate de înțelegere". Schelling reintroduce conceptul de intuiţie intelectuală, interpretată de romantici ca rațiune estetică, care în filosofia kantiană și poetologia novalisiană devine o noțiune de prim rang. Astfel, abordările de tip mecanicist și static în privința creației au fost înlocuite cu unele dinamice și organice, fapt ce a contribuit și la o importantă revizuire a atitudinii față de insondabila natura umană. De asemenea, o schimbare la fel de notabilă are loc și în zona teoriei artelor și a educației artistice. Alexander Baumgarten vorbește, pentru prima dată, de estetică, în lucrarea *Estetica sau doctrina simțurilor* (1750-1758), pe care își propune să o ridice la rangul de disciplină autonomă. Teoria mimetică a artelor este

considerată depășită și în locul ei apare o teorie expresivă, personală, autonomă, centrată pe autenticitatea emoțiilor exprimate și, în final, pe sinceritatea și integritatea artistului. "Cea mai bună teorie a artei este istoria ei proprie", scria Friedrich Schlegel în 1812.

Concomitent cu interogația asupra adevărului cunoașterii subiective se pun bazele "unei alianțe între creația literară și gândire, care la Novalis a luat o formă cu totul originală"[5]. O operă de artă a romantismului exprimă punctul personal de vedere al autorului ei. După cum susține Novalis, "cu cât un poem este mai personal, mai local, mai specific epocii sale, cu atât va sta mai aproape de centrul poeticului".

În plan politic, izbucnirea Revoluției franceze a produs stupoare în Europa, într-un mod cum nici un alt eveniment nu o mai făcuse, luând dimensiuni de-a dreptul catastrofice. Însă desfășurarea ei a ascuțit extraordinar de mult conștiința istorică și cu aceasta și sentimentul trecutului prin crearea unei falii între trecutul imediat și prezent, care se lărgea cu fiecare an. Începând din 1789 și până în 1815, s-a grăbit conștientizarea fenomenului de trecere a timpului și s-au căutat multiple soluții pentru o mai bună stăpânire, administrare a lui. Ea a dezvăluit complexitatea unor idei care fuseseră considerate drept simple, cum ar fi conceptul de umanitate și de istorie, care vor fi tratate din perspective diferite; idealurile libertății personale și politice nu mai erau identice, putând să se și excludă reciproc. A demonstrat fragilitatea rațiunii și forța pasiunii, insuficiența teoriilor și potența împrejurărilor de a modela evenimente. Din noțiunea de *ancient régime* a fost derivat, în parte, conceptul de *Zeitgeist*, termen care a început să fie folosit, lucru notabil, în jurul anului 1790[6].

Faptul că Revoluția franceză a izbucnit la sfârșitul secolului a sprijinit în mod aparent și la prima vedere ceea ce se va numi ulterior o "periodizare"[7]. Chiar mai devreme, ministrul francez Turgot (1727-1781), de exemplu, descoperise că omenirea străbate trei faze culturale succesive: faza religioasă - antichitatea, faza speculativă - Evul Mediu și faza matematic științifică - epoca modernă.

În Germania sfârșitului de secol 18, structura aceasta triadică începe să domine concepția filosofică asupra istoriei, și așa o întâlnim în scrierile lui Lessing *Educația divină a neamului omenesc* (*Erziehung des Menschengeschlechts,* 1780), Friedrich Schiller (*Briefe über die*

---

[5] Fritz Martini, *Istoria literaturii germane*, Editura Univers, București, 1972, p. 285.

[6] Cf. Hugh Honour, *Romantismul,* Editura Meridiane, București, 1983, p. 170.

[7] *Ibid*.

ästhetische Erziehung des Menschen, 1795) și Novalis *Creștinătatea sau Europa* (*Christenheit oder Europa,* 1799), asupra cărora dorim să facem referire în lucrarea de față.

2. Concepția filosofică asupra istoriei

În genere, teologia și filosofia istoriei tind să interpreteze cele trei dimensiuni ale timpului drept proces al lumii însesi și să declare sciziunea pe care o descoperă drept vindecabilă. Pornind de la viitor ca bastion al speranței privirea se întoarce prin prezent în trecut, până când întrezărește, într-un timp anterior, benefic, promisiunea de care speranța în viitor are nevoie pentru justificare. Se postulează o puritate anterioară și în funcție de aceasta se măsoară ruina. Astfel, istoria devine proces dialectic al decăderii și progresului, iar la începutul ei se află, ca întotdeauna, păcatul originar. Și dacă în istorie nu se poate găsi un exemplu elocvent de perfecțiune, atunci se postulează această perfecțiune ca idee.

Cele trei lucrări amintite mai sus, mai au în comun, dincolo de istoria privită ca un proces dialectic, alte două trăsături. Pe de o parte, ele apar, dacă luăm ca dată istorică de referință anul 1789, în jurul evenimentului pe care acest an l-a produs în Franța, iar pe de altă parte, întrețin, în contrast cu frământările epocii, o tonalitate optimistă în privința educației omului și a destinului său în istorie. Lessing (1729-1781) își scrie *Educația* sa cu nouă ani mai devreme; *Educația estetică* a lui Schiller (1759-1805) este scrisă după șase ani, iar Novalis (1772-1801) își ține "cuvântarea" despre Europa după 11 ani.

Revoluția franceză și teroarea iacobină care i-a urmat, a fost resimțită pretutindeni în țările germane ca o amenințare, și inclusiv de Goethe, ca aducătoare de anarhie: "Orice violență, orice neorânduială mă dezgustă adânc, căci nu e conformă naturii", va spune autorul lui *Faust* (*apud* Fritz Martini, 1972: 223). Așa se explică atitudinea foarte rezervată a lui Goethe față de tânărul Schiller, ca autor al dramei istorice, *Hoții* (1782), la momentul în care acesta și-a exprimat dorința de a-l cunoaște. Pathosul revoluționar care străbate deopotrivă această piesă și vastul poem *An die Freude* (1785), actualul imn al Uniunii Europene, a trezit un mare entuziasm în Germania, dar mai ales în Franța, unde revoluționarii proaspăt instalați la putere îl numesc pe Schiller în 1792 cetățean de onoare al Republicii franceze. Totuși, Goethe a recunoscut, mai târziu, în revoluție o schimbare a timpurilor: "De azi începe o nouă epocă a istoriei universale." ("Campania din Franța" - *Kampagne in Frankreich,* 1822).

În Germania, curentul iluminist nu tindea însă către răsturnarea revoluționară a situației politico-sociale existente, ci era preocupat, în primul rând, de o fundamentare, în plan metafizic și speculativ, în ideea unei ameliorări a conținutului ei spiritual.

Epoca de aur de care era nevoie atunci era un creștinism nepervertit. Lessing crede că o găsește în "timpul unei noi Evanghelii eterne, care ne-a fost promisă în chiar cărțile elementare ale Noii Alianțe" (ale *Noului Testament*), și va fi într-adevăr, un legământ, deoarece aici rațiunea cu nemurirea coincid.

Să ne amintim de faptul semnificativ că chemarea de întoarcere la fericirea pierdută a stării primitive a omenirii răsunase, mai întâi, în *Discours sur l´origine et les fondements de l´inégalite parmi les hommes* (1755) prin glasul lui J. J. Rousseau care avea să devină unul din principalii purtători de cuvânt ai romantismului.

2. 1. Educație și revelație

Lessing prevede trei epoci temporale pentru istorie pe care o vede evoluând din epoca de fier a *Vechiului Testament* spre cea a *Noului Testament* până la acea eră a împărăției spiritului, care e cu adevărat una de aur. Teologul Lessing echivalează educația cu "revelația" trinitară, de care omenirea a avut și va avea parte în continuare, ea fiind mereu condusă prin înțelepciunea Domnului. Căci ea este, cu adevărat, firul roșu al unei evoluții, iar istoria nu e decât desfășurarea progresivă a acestei revelații. În această operă, care ia amploarea unei metafizici religioase a istoriei[8], istoria omului nu poate fi înțeleasă decât prin raportare la modelul biblic. Încă de la primul paragraf, autorul afirmă în termeni de afinitate raportul revelație-educație, unul justificat din perspectiva Creației, anume că omul a fost creat după chipul și asemănarea Domnului Dumnezeu: "Ceea ce educația este pentru individ, este revelația divină pentru neamul omenesc" și prin aceasă analogie, Lessing transferă educația unui singur om asupra întregii umanități. Dumnezeu i-a dus, în *Vechiul Testament*, pe iudei la moralitate, cu ajutorul unor făgăduințe terestre; *în Noul Testament*, ei au fost educați prin făgăduința mântuirii în lumea cealaltă. Pe treapta a treia, cea viitoare, omul, ajuns la deplina maturitate a conștiinței, va fi capabil să facă binele de dragul binelui, iar nu, ca până atunci, de teamă sau din

[8] Cf. F. Martini, *op. cit.*, p 181.

simpla speranță. O vie activitate terestră, pusă în slujba divinului, se va dezvolta liber.

Cu această operă de maturitate, gândirea lui Lessing ajunge la un idealism metafizic al devenirii nesfârșite. Omenirea se află într-o devenire spirituală fără sfârșit, revelația fiind privită ca un proces încă neîncheiat, continuând și în prezent. Dincolo de limitele lumii pământești trece ideea, exprimată în ultimul paragraf al lucrării, a reîncarnării, ca drum al desăvârșirii ulterioare, întrucât, prin reîncarnare, veșnicia și istoria coincid. Acest lucru se vede clar (și liniar) din perspectiva viitorului: "Es wird gewiß kommen, die Zeit *eines neuen Evangeliums*...."[9], pentru că, afirmă chiar autorul, la scara istoriei spiritului, nu e adevărat că drumul cel mai scurt este întotdeauna linia dreaptă.

2. 2. Viziunea estetică asupra istoriei

Dacă pentru Lessing drumul istoriei este drumul ducând de la *Vechiul* la *Noul Testament* și la moralitatea pură a viitorului, din perspectiva lui Friedrich Schiller, a acestui "prinț al poeziei germane", cum i s-a spus, "numai prin poarta aurorei frumosului pătrunzi în țara cunoașterii". Experiența estetică este elementul major în reflecția filosofică asupra istoriei și a naturii umane. În *Scrisori despre educația estetică a neamului omenesc* (1795), se argumentează că pentru dezvoltarea noastră morală și socială este imperios necesară o educație care să recunoască interesele impulsului estetic sau "ludic", precum și cerințele rațiunii și ale simțurilor. Spre deosebire de modul în care sunt prezentate de Lessing, epocile istorice se desfășoară în viziunea lui Schiller, sub un alt orizont. Pentru el, care pornește de la schema dialectică a decăderii (*Abfall-Schema*), începutul îl constituie elenismul, deoarece apariția umanității grecești a fost, spune el, "în mod incontestabil un maximum"[10]. La acel moment al istoriei, sciziunea dintre sensibil și spiritual încă nu se manifesta, societatea încă mai era un întreg, în toate privințele, iar individul era și el un întreg, o uniune completă.

Din prăbușirea de pe acea culme a grandorii spiritului elin, s-a ivit epoca de argint și în cele din urmă cea de fier. Din acest punct de vedere, și pentru Schiller, următoarea reflecție a lui Hölderlin era pe deplin valabilă:

---

[9] "Cu certitudine va veni vremea *unei noi Evanghelii*..." (sublin. aut.).

[10] Citat după F. Martini, *op. cit*. p. 249.

"Unitatea fericită, ființa în sensul unic al cuvântului, e pierdută pentru noi; și trebuia să o pierdem, dacă era vorba să râvnim la ea, să o cucerim. Ne rupem de pașnicul *hen kai pan*[11] al lumii, pentru a-l realiza prin noi înșine."[12]

Grandoarea grecilor homerici, explică mai departe Schiller, nu s-a putut menține multă vreme pe acea treaptă și nici să se ridice mai sus, însă acest marș al istoriei, care ar fi fost nu doar prăbușire ci și avans real, trebuia să însemne și degradare și evoluție pozitivă totdeodată. Cauza privitoare la faptul că Grecia homerică nu a putut rămâne pe acea culme rezidă în aceea că intelectul, prin zestrea de care dispunea deja, a fost în mod inevitabil silit să se disocieze de sensibilitate și de intuiție, întrucât doar astfel putea aspira la claritatea cunoașterii. Însă nici mai sus nu a putut urca "pentru că doar un anumit grad de claritate poate sta împreună cu o anumită plinătate și căldură". Acest grad anumit, deci limitat, făcea, prin suprapunerea plinătății îngrădite și a clarității îngrădite, acel maximum pe care Schiller îl numește "totalitatea ființei lor". Evoluția spre "totalitatea naturii noastre" se realizează prioritar prin educație *estetică*, care e operație analitică de delimitare a tuturor înzestrărilor umane, urmată de formarea treptată a acestora. Însă acest lucru nu e posibil, în viziunea sa, decât numai prin așezarea lor în opoziție: "Pentru a dezvolta înzestrările multiple ale omului nu exista alt mijloc mai eficace decât acela de a le așeza față în față". Schiller numește această mișcare dialectică antagonism al forțelor. E adevărat însă, că prin el, "specia a fost condusă spre adevăr", dar individul "inevitabil spre eroare". Și tocmai individul stă sub "blestemul acestui scop mundan". O încercare de a scăpa de acest blestem a fost Revoluția franceză, dar care prematură și unilaterală fiind, a cunoscut eșecul inevitabil. Orice speranță care se întemeiază pe o asemenea modificare a statului nu poate fi decât "himerică", spune Schiller. Idealul de stat spre care tindem cu toții nu se poate înfăptui până când "separarea din interiorul omului nu a fost înlăturată, iar natura sa nu s-a dezvoltat suficient de complet, încât să fie ea însăși artista și să-și chezășuiască realitatea creației politice a rațiunii".

Acest paradox al degradării și al evoluției gândite ca un singur moment nu putea fi salvat decât cu ajutorul dialecticii pericolului imanent

[11] Formula eleată și pitagoreică *hen kai pan*, "unul și totul", în traducere germană, *Eins und Alles,* este și titlul unei celebre poezii a lui Goethe. Ceea ce este caracteristic pentru creația genialului poet german este însă accentul pus mai curând pe al doilea termen, cel de totalitate care presupune varietatea, pentru care întrebuințează noțiunea de *Mannigfaltigkeit.*

[12] Citatele din opera lui Schiller, la care facem trimitere, sunt preluate din E. Heftrich, *Novalis. Vom Logos der Poesie,* Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1969, 4. Kapitel, pp. 55-68.

al lipsei de sens (*Sinnlosigkeit*). De această dialectică *à la* Hegel se servește Schiller pentru a potrivi ritmul natural al vieții popoarelor în istorie cu evoluția spiritului înspre libertate. Întrucât legea naturii aspiră și ea într-acolo, și anume să ceară, pentru formarea forțelor izolate, jertfa realității ei, atunci trebuie "să stea în puterea noastră să refacem această totalitate din natura noastră, pe care arta a distrus-o, printr-o artă mai înaltă."

Potrivit concepției sale poetico-filosofice pe care o prezentase în eseul *Despre sublim (Über das Erhabene,* 1793) și avea să o teoretizeze, doi ani mai târziu, în binecunoscutul studiu *Despre poezia naivă și cea sentimentală* (*Über naive und sentimentalische Dichtung,* 1795), Schiller atribuia acestei arte esențiale un rol fundamental în emanciparea omului, vorbind despre ea ca despre "cel de al treilea imperiu vesel al jocului și aparențelor". Aici Schiller și-a expus doctrina estetică prin care a adresat epocii sale învățătura despre semnificatia educativă a frumosului, aceea de a dărui omului, oscilând permanent între fizic și abstract, "legea formei și a miezului"[13]. În acest adevărat proiect de educație întru frumos era inclus și domeniul politico-statal, iar pentru aceasta era nevoie și de un dascăl pe măsură, și anume, poetul.

Numai în ipostaza de *homo ludens* poate atinge omul starea divină, starea aceasta nefiind decât "numele mai omenesc pentru ființa ceea mai liberă și mai sublimă". Într-o astfel de ființă, antagonismul este abolit:

> "În ea însăși odihnește și devine întreaga făptură (*die ganze Gestalt*), o creație complet închisă, ca și cum s-ar afla dincolo de spațiu, fără a ceda, fără a opune rezistență; acolo e forța care a luptat cu forțele, niciun punct vulnerabil prin care temporalitatea ar putea pătrunde cu forța."

Ori, grecii au presimțit acest lucru; "numai că ei au mutat în Olimp ceea ce trebuia înfătuit pe pământ" - acest lucru însemnând că ceea ce era riguros integrat unei ordini sacre era necesar a fi aplicat practic în istorie. Opinia privitoare la ceea ce trebuia adus din Olimp și "realizat pe pământ" trimitea, sintetizând în termeni schillerieni, la faptul că după statul dinamic și etic începe statul estetic. Idealul lui Schiller, care face din el un precursor al romantismului, se concentrează, în primul rând, în viziunea sa despre statul estetic. Doar într-un astfel de stat oamenii acționează liber, doar în el spiritul și sensibilitatea se întrepătrund. Pentru autorul care va scrie despre sublimul în artă, frumosul, prin funcția lui catarctică, echilibrează spiritualul și sensibilul, iar omul iubește ceea ce trebuie să

---

[13] Cf. F. Martini, *op. cit*., p. 249.

facă, sau ar trebui să facă, și de aceea, nu mai are nevoie de constrângeri venite din exterior. Oamenii înșiși sunt expresia legilor după care trebuie să conviețuiască, dar pentru aceasta trebuia să se fi trezit ceea ce dormitează în om. Pe atunci, încă nu venise vremea.

Această descoperire a capacității morale absolute, care nu este legată de nicio condiție naturală, conferă acel farmec inefabil, cu totul particular, sentimentului dureros de care suntem cuprinși la vederea unui poet, de care nimic, nicio plăcere a simțurilor, oricât de înnobilate ar fi ele, nu ne-ar putea distrage.

2. 3. Viziunea poetică asupra istoriei

Un astfel de poet a fost Novalis, de altfel, un mare admirator al lui Schiller pe care îl cunoscuse mai bine în vremea când Schiller preda istoria la Universitatea din Jena. Comparativ cu Schiller, Novalis (pe numele său adevărat, Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg) se arată, în eseul *Creștinătatea sau Europa*, mai legat, mai prins de evenimentele din prezent, pe care le privește, e adevărat, cu un "ochi istoric", însă, de la un nivel mult superior, unul care depășește, în orice caz, modul de a privi al istoricului profesionist. În primul rând, autorul, pentru care "a deveni om este o artă", nu dă importanță aspectului cronologic, situării precise a unor evenimente, după cum observă Hermann Kurzke (1988 : 61-62).[14] Și nici nu avea cum, întrucât "artistul", recunoaște Focillon în *Viața formelor,* "nu trăiește într-o sferă a timpului care să fie neapărat și istoria timpului său, după cum nici momentul operei de artă nu corespunde neapărat cu momentul gustului la modă" (p. 112).

La fel ca Lessing, sau Schleiermacher, și Novalis presimțea că era nevoie mai mult ca oricând de o conștiință religioasă, pe care omenirea, în general, a pierdut-o, ca și de speranța că nu a fost părăsită de Dumnezeu, întrucât doar acestea mai pot umple golul sufletesc de care suferă omul modern și pe care niciun progres tehnic sau științific nu îl poate umple. Atât timp cât credința creștină a fost necurmată, fără fisură, mișcările revoluționare s-au desfășurat ca reformări.

[14] De exemplu, atunci când se referă la introducerea celibatului în rândul preoților catolici (secolul 11) ca parte a reglementărilor din trecut și când prezintă, ca și când s-ar fi petrecut concomitent, condamnarea lui Galilei (în secolul 17), ca parte culminantă a acelorași acte și demersuri, mai mult sau mai puțin fericite, în ideea de a ține piept degenerării simțului pentru sacru. Cf. Hermann Kurzke, *Novalis,* Beck, München,1988, pp. 61-62.

Descoperirea istoriei este și descoperirea mitului despre Vârsta de Aur, mit care oglindește una în alta lumea veche și cea viitoare. Novalis vestește prin intermediul acestui mit în *Creștinătatea sau Europa,* apropierea unei noi împărăţii a spiritului, dar pentru aceasta era nevoie de o reîncreștinare a Europei, prin retrezirea simțului religios, privit ca sentiment etern, adânc înrădăcinat în om. El se manifestă și în istorie, sub forma unei tendințe întrucâtva asemănătoare acelui *nisus formativus*, despre care vorbea Lucian Blagia în *Ființa istorică* și în alte "încercări filosofice", a unui *Drang zur Gestaltung* (impuls plăsmuitor).

Novalis preia de la Schiller schema dialectică și interpretează asemenea lui, procesul discordiei și al concilierii, acesta din urmă înțeles ca învingere a stării degradate, drept istorie propriu-zisă. Istoria aceasta universală apare la ambii ca legătură invizibilă a spiritului și artei cu politicul. Pentru Novalis, nu atât arta, și nici știința ori cultura (subordonate, în mare parte, *acelui* spirit al timpului), ci religia ca forță spirituală care transcende timpul și granițele statale, unifică umanitatea, și conduce la o culminare a procesului de educare, de formare (*Bildung*) a speciei umane.[15] Sub acest semn exclusiv al spiritualității creștine stă și triada istorică, prin care autorul intenționează să dea un contur mai clar ideii de unitate a Europei, la baza ei stând, oricum, sinonimia Occidens - Europa - Christinitas, ca "temei unificator". Georg Schulz (1981: 624), editorul și comentatorul scrierilor novalisiene sesizează în capodopera *Imnuri către noapte* o procesualitate care se desfășoară după un ritm triadic, și aceeași structură se regăsește și în acest eseu: *teza* (vremurile de aur ale începuturilor), *antiteza* (epoca "noului lutheranism" și mai ales, a luminismului, epocă în care zeii au fost alungați din lume) și *sinteza* (noua sinteză prin Hristos).

Căutarea unității este un efort de a găsi temeiul comun celor trei domenii, filosofia, poezia și religia, și prin aceasta Novalis se întoarce în trecut și în el găsește cifrele limbii sale, pe care credea că le descoperă și în natură. Mai întâi, în trecerea de la perioada cu adevărat creștină la o epocă a degradării și a discordiei. Și apoi, se face trimitere, în corespondență speculară, la punctul de sutură a prezentului cu viitorul. Și pentru el, ca și pentru Goethe, istoria se varsă neliniștitor în prezent, odată cu Revoluția franceză. La acel moment, *l´ancient régime* căzuse în Franța, iar trupele postrevoluționare franceze se pregăteau să ocupe Europa. Or, tocmai de la evaluarea pagubelor produse de "recentele timpuri revoluționare", opinează

[15] Cf. Pauline Kleingeld, "Romantic Cosmopolitanism: Novalis´s Christianity or Europe" in: *Journal of the History of Philosophy*, vol. 46, no. 2 (2008) 269-84, p. 283.

autorul, trebuie să înceapă și repararea, reinstaurarea noii epoci de aur europene. "Acolo unde nu sunt zei, domnesc fantomele", avertizează autorul.

Dar adevăratul început (*Urzeit*) îl constituie, la modul ideal, acel trecut glorios reprezentat de epocile autentic creștine, catolice, pe care le găsim descrise chiar în deschiderea eseului în următorii termeni:

"Au fost vremuri frumoase, strălucitoare, când Europa era o țară creștină, când o singură creștinătate popula această parte a lumii; un interes comun lega cele mai izolate provincii al acestui imperiu spiritual. O singură căpetenie fără mari averi lumești conducea și unea marile forțe politice." (p. 161)

Cu evocarea stratului arhaic, originar, al lumii creștine, acest eseu nu are însă nimic din caracterul nostalgic al unei comemorări. Arhaicul nu e, pentru Novalis, ce a fost doar la un moment dat, ci tocmai acel ceva care este veșnic, tezaurizat irevocabil în adâncul nostru. Mesajul e mereu centrat pe valorile actuale sau, în orice caz, oricând actualizabile și nicidecum pe misterioase reziduuri ale unor valori dispărute. Accentul pus pe unitatea europeană armonică și pe valorile ei esențiale este bine marcat și în scriitură, frazele citate remarcându-se prin emfatizarea constantă a articolului nehotărât "un"/ "o" (*ein/ eine*).

Asemenea unui profet cu fața întoarsă spre trecut, el vestește pentru viitor o comunitate asemănătoare, atotînsuflețitoare a rangurilor sociale și a popoarelor, dincolo de granițele statale. În paginile imediat următoare, lumea medievală este înfățișată în așa fel, încât să apară ca un maximum de frumusețe și armonie, pe de o parte, și în maximă divergență față de Iluminism, pe de alta. Imaginea aceasta are o funcție de contrast tocmai pentru că este menită să atragă atenția asupra "semnelor timpului", asupra "acestei istorii a necredinței moderne", responsabilă pentru "toate fenomenele monstruoase ale timpurilor noi". Novalis intră și el în conflict deschis cu *acest* "spirit al timpului" reprezentat de oamenii luminilor care teoretizau preeminenţa raţiunii în faţa sentimentului, iar acest lucru, dus la extrem, echivala, pentru omul romantic, cu pierderea nevinovăţiei paradisiace.

Distrugerea echilibrului interior este explicată în manieră rousseauistă (prin pesimismul care o caracterizează cu privire la progresul culturii, fapt dezbătut intens și de Wieland) tocmai prin "caracterul dăunător al culturii", cel puțin "în ceea ce are ea trecător", cum se exprimă autorul, prin disprețul ei pentru "simțul a ceea ce este nevăzut și netrecător". Acestui simț inefabil etern, care se manifestă discret, după o

logică a tainicului, a misterului, i se recunoaște funcția pacificatoare, și lui îi este dat să pună capăt vrajbei, "acestei mari scindări interioare"[16] (p. 167), ivite între creștini. În opinia lui Novalis, odată cu "insurgența silnică" lutherană (*i. e*. Reforma), creștinătatea și-a aflat sfârșitul. Acest lucru se datorează în opinia sa, în primul rând, secularizării culturii și de aici, consecințele ei nefaste, care se văd în apariția unui impuls cultural orizontal (accentul prea mare pus pe filantropie, caracterul ei apăsat pragmatic, mult prea apropiat de zona socialului), împotriva tradiției verticale a teologiei augustiniene. Pentru fericitul Augustin, esența creștinismului putea fi identificată cu iubirea, protestanții germani vor identifica această esență cu o puritate interioară. Ea va rămâne trăsătura constitutivă a acestei epoci a spiritului, înțeleasă ca produs al intelectului care a ajuns la propria sa iluminare (*Aufklärung*). Or, "curățenia inimii" poate să excludă iubirea, după cum se vede adeseori"[17]. Însă din punct de vedere filosofic, această poziție e importantă deoarece asertează caracterul central al conștiinței ca instanță de cenzură.[18]

Această "cuvântare" (*Rede*)[19], cum o numește autorul, este construită retoric după modelul aristotelic al unei *oratio deliberativa,* în care preromanticul german recurge la o viguroasă *Zeitkritik*, radicală, dar nu reacționară, la adresa apologeților revoluției și a noilor reformatori, adepți ai materialismului și ai capitalismului de piață. Discursul a fost întâmpinat cu dezaprobare din partea publicului[20] în fața căruia a fost citit, în primul rând, din cauza atacului extrem de virulent îndreptat împotriva "spiritului contestatar" al lutheranismului și a ideii de reunificare politico-religioasă a Europei.

Antagonismul forțelor pe care Schiller îl intuise și în natură este poetic exprimat de Novalis printr-o metaforică în analogie fie cu natura[21],

---

[16] Toate citatele din *Creștinătatea sau Europa* provin din ediția bilingvă Novalis, *Geistliche Lieder. Die Christenheit oder Europa*, în traducerea lui I. Constantinescu, Institutul european, Iași, 1996.

[17] I. Pânzaru, *Practici ale interpretării de text,* Polirom, 1999, p. 101.

[18] *Ibid*.

[19] O aluzie la "Cuvântările" lui Daniel Ernst Schleieremacher pe tema religiei: *Despre religie. Cuvântări despre detractorii ei cultivați*. (*Reden über die Religion*, 1799) care, abia apărute la Jena, au ajuns pe la mijlocul lunii septembrie 1799 la locuința din Weißenfels a lui Novalis. Stimulat de această scriere, Novalis va așterne pe hârtie, într-un timp foarte scurt (patru săptămâni), discursul său.

[20] Auditoriul, întrunit la 13 sau 14 noiembrie 1799, era format în mare parte din membrii Cercului de la Jena. Din cauza disputelor pe care le-a stârnit, "fragmentul" acesta va fi publicat complet abia în 1826 la inițiativa editorului Georg Reimer, în cea de a patra ediție a *Scrierilor*. Titlul inițial este *Europa*, însă la publicare acesta a fost schimbat în *Creștinătatea sau Europa. Un fragment*.

[21] În opinia lui N. Râmbu (2001: 111), Europa lui Novalis este "o uniune de state ale Europei, dar nu în sens administrativ, ci organic".

fie cu modelul euharistic, care legitimează evoluția proteică a istoriei și garantează victoria forței principale a simțului religios.

Apoi, se constată dezbinarea și se proclamă depășirea stării degradate ca "împăcare" (*Versöhnung*). Întrucât drumul trece în chip de punte peste trecutul și prezentul sfâșiate, găsim în locul unui progres liniar, o evoluție dialectică, una, din nou *avant la lettre*, în spirit hegelian.

Spiritul trebuie să rămână liber pentru acțiunea istoriei înseși și numai acest sens al ei, unul profetic și lucrând sincronic, trebuie urmat în mod consecvent, și nicidecum să răspundă comenzii sociale. Despre istorie și autonomia ei este vorba și în *Creștinătatea sau Europa* și se face în mod explict trimitere la ea:

"Vă trimit la istorie, căutați în continuitatea ei bogată în învățăminte momente asemănătoare și învățați să folosiți bagheta magică a analogiei." (p. 183)

Pentru a-și prezenta ideile subsumate proiectului său ecumenic, Novalis nu face uz de trucuri retorice, el face să se audă sunteul clar al retoricii perfecte, al mijloacelor magistral subordonate unui program ferm și unei convingeri asumate. În acest mod, eseul său iese din perimetrul obișnuit al artei, pentru că nu e doar un discurs înalt poetic, ci unul care promovează deschiderea către un adevăr etern, în numele căruia nicio concesie nu poate fi tolerată.

La finalul textului, autorul își îndeamnă cititorii să folosească acest prag istoric, pentru a păși pe treapta superioară. Pentru a atinge acest ideal de viitor este necesar ca în fiecare om să fie trezit interesul pentru "cultivarea simțurilor mai înalte", care îl transformă într-o personalitate armonioasă, activă, într-un adevărat "trop al universului" (Novalis). Discursul se încheie în stilul lui Lessing, cu următoarea apostrofă către cititori:

"Când dar se vor întâmpla mai curând toate acestea? Iată o întrebare care nu se pune. Răbdare! Timpul sfânt al păcii eterne, atunci când capitala lumii va fi noul Ierusalim, va veni, va trebui să vină. Până atunci, fiți senini și curajoși în fața primejdiilor timpului, tovarășii mei de credință, vestiți prin vorbă și faptă Evanghelia divină..." (p. 197).

Bibliografie

Blaga, Lucian, *Încercări filosofice*, Editura Facla, 1977.
Focillon, Henri, *Viața formelor*, Editura Meridiane, București, 1995.
Heftrich, Eckhard, *Novalis. Vom Logos der Poesie,* Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1969.
Honour, Hugh, *Romantismul*, Editura Meridiane, București,1983.
Kayser, Wolfgang, *Opera literară,*Editura Univers, Bucureşti, 1979.
Kleingeld, Pauline, "Romantic Cosmopolitanism: Novalis´s Christianity or Europe" in: *Journal of the History of Philosophy*, vol. 46, no. 2, 2008, pp. 269-84.
Kluckhohn, Paul /Samuel, Rchard, *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenberg*, Stuttgart, 1965-1975.
Kurzke, Hermann, *Novalis*, Beck, München,1988.
Novalis, *Geistliche Lieder. Die Christenheit oder Europa/ Cântece religioase.Creştinătatea sau Europa*, ediţie bilingvă, traducere, note şi postfață de I. Constantinescu, Institutul european, Iaşi, 1996.
Martini, Fritz, *Istoria literaturii germane*, Editura Univers, Bucureşti, 1972.
Pânzaru, Ioan, *Practici ale interpretării de text*, Polirom, 1999.
Râmbu, Nicolae, *Romantismul filosofic german*, Editura Polirom, Colecția "Seminar. Filozofie", Iași, 2001.
Saul, Nicholas, "Poetisierung des Körpers", in: *Schriften der Nationalen Novalis-Gesellschaft*, Bd. 4, Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen, 2004, pp. 152-74.
Schulz, Gerhard (editor), *Novalis Werke*, Studienausgabe, Beck, München, 2. Auflage, 1981.

Websites

http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/novalis/christenheit_hildmann.pdf - 08.04.2014
http://muse.jhu.edu/journals/hph/summary/v046/46.2.kleingeld.html- 12.05.2014
http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/lessing/erziehung_doerr.pdf- 25.03.2014.

Artă și existență estetică în dezvoltarea personalității la Søren Kierkegaard

Art and Esthetical Existence in Shaping Personality. Søren Kierkegaard

Ionuț-Alexandru Bârliba[1]
bursier POSDRU

Abstract

In his notorious writing Either/Or Kierkegaard elaborates an essay entitled The balance between the Esthetic and the Ethical in the Development of the Personality. Kierkegaard`s ideea is to compare the esthetic and the ethical stages of existence by confronting two different views of life, that of Judge Wilhelm (the Ethical) and the esthetic view of young A. Wilhelm, who criticises the limits of the esthetic view of life pointing out the superiority of the Ethical when it comes to develop one`s personality, one`s true self. To live ethicaly means to take decissions and to stick with them, beeing responsible for what you think, desire and choose.

---

[1] asistent cercetare, dr., Institutul de Cercetări Economice și Sociale ”Gh. Zane”, Iași, România.

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului POSDRU/159/1.5/133675 ”Inovare și dezvoltare în structurarea și reprezentarea cunoașterii prin burse doctorale și postdoctorale (IDSRC - doc postdoc)”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

The esthetical way of life (which inevitably, includes the experience of art) is discontinuous, childish and has no real value in developing one's self.

To live esthetically is to live a single moment in time; nothing decisive for one's personality. However, Kierkegaard writes at some point that to live esthetically is to live poetically. Simply living is a work of art. Is art truly meaningless in shaping one`s personality? Does Kierkegaard completely reject the role of art in human existence? How does art influence the process of becoming an (esthetical) self/ the shaping of an esthetical personality?

Keywords: Esthetic, Ethical, Personality, Kierkegaard.

Kierkegaard discută despre artă și despre rolul acesteia în dezvoltarea personalității individului/ în procesul devenirii omului ca sine, în special la nivelul a ceea ce acesta numește existență estetică; un prim nivel al dialecticii existențiale pe care o elaborează filosoful danez. În esență, Kierkegaard supune estetica și rolul artei în existența omului unei critici ironice. În același timp însă, Kierkegaard scrie la un moment dat, că stadiul estetic al existenței înseamnă a trăi poetic, subliniind astfel, rolul determinant al artei în dezvoltarea unei personalității estetice.

Ca prim pas în încercarea de clarificare a concepției despre artă a lui Kierkegaard este necesar să stabilim ce înțelege acesta prin existență, conform teoriei celor trei stadii (estetic, etic și religios), un punct central în gândirea filosofului danez.

Stadii ale existenței

Pentru Kierkegaard, existența nu este o realitate dată, ci una în care individul se află pe un drum al devenirii; existența nu este atât un rezultat, cât un proces continuu. Aceasta este premiza de la care trebuie să pornim în înțelegerea existenței, delimitată de anumite stadii. Înțeleasă astfel, existența nu este un demers necesar, obligatoriu sau inevitabil, ci presupune o gamă largă de posibilități, încadrate de tensiuni, de paradoxuri și de decizii individuale.

Nefiind un proces obligatoriu și automat, demersul existenței este unul mai degrabă, discontinuu. Trecerea de la un stadiu la celălalt al existenței nu se produce linear, într-un mod necesar, ci prin salturi calitative, determinate de decizii și de atingerea unor limite. Kierkegaard nu intenționează prin această teorie să impună o formulă absolută de

interpretare a existenței; de asemeni, nu este cazul să considerăm că, având la dispoziție o schemă a existenței, individul își poate croi drum prin fiecare stadiu, sau că acestea ar putea fi riguros delimitate unul de celălalt în viața reală. Ceea ce propune Kierkegaard este o simplă schemă, o hartă a posibilităților cu care individul se poate confrunta de-a lungul vieții; o apreciere idealizată a existenței sau o paradigmă a evoluției spirituale a individului.[2]

Fiecare stadiu reprezintă o anumită concepție de viață și despre lume în general; nu întâmplător (și într-un mod autentic), Kierkegaard ne prezintă diferitele stadii ale existenței făcând apel la anumite personaje reprezentative pentru fiecare stadiu în parte. Astfel, înainte de a vorbi despre stadiile existenței într-o formă structurată, Kierkegaard a creat în și prin scrierile sale indivizi și personaje concrete, care trăiesc, gândesc și acționează în cadrul diferitelor sfere ale existenței. Astfel, cititorul poate afla, în mod autentic și direct, ce presupune existența la un anumit nivel. Ba mai mult, cititorul se poate identifica, poate empatiza sau poate fi atras de un personaj sau altul, în aceeași măsură în care poate simți compasiune sau indignare față de acestea.[3] Kierkegaard apelează mai degrabă, la înțelegerea emoțională, personală a cititorului în privința a ceea ce reprezintă posibilitățile existențiale propuse de el, decât la o înțelegere rațională, obiectivă și exterioară asupra teoriei sale.

Abordarea aceasta este una dintre formele de comunicare indirectă prin care filosoful danez urmărea să își exprime concepțiile. Scopul lui Kierkegaard nu era nici pe departe acela de a oferi cititorilor săi un jargon intelectual filosofic sau o teorie psihologică care să poată fi studiată și care să evidențieze astfel înțelesul viziunii sale despre cele trei stadii ale existenței.

Ce înțelege Kierkegaard prin estetică?

Este important în acest punct să clarificăm înțelesul aparte pe care îl oferă Kierkegaard esteticii.

Procesul de devenire al sinelui/de dezvoltare a personalității începe, pentru orice individ, de la stadiul estetic al existenței; aceasta și pentru simplul motiv că omul este în primul rând ceea ce este în sens nemijlocit/imediat. Nimeni nu se naște deținând calități morale sau fiind un

---

[2] Anthony Rudd, *Kierkegaard and the Limits of the Ethical*, Oxford University Press, 1993, p. 26.
[3] C. Stephen Evans, *Kierkegaard, An Introduction*, Cambridge University Press, New York, 2009, p. 70.

spirit religios înainte de a-și fi ghidat mai întâi existența după principiul de a căuta plăcerea, în detrimentul durerii. În volumul al doilea al celebrului *Sau-Sau*, asesorul Wilhelm, reprezentantul stadiului etic al existenței, trasează o deosebire esențială între etic și estetic, subliniind ca specific celui din urmă, tocmai caracterul său nemijlocit:

„Dar ce înseamnă să trăiești estetic și ce înseamnă să trăiești etic? Ce e esteticul și ce e eticul dintr-un individ? Aici voi răspunde: „Esteticul e ceea ce-l face pe om să fie în mod nemijlocit așa cum e, iar eticul este acel ceva care-l face să devină ceea ce devine. Cel ce trăiește în estetic, prin estetic și pentru esteticul din el, trăiește estetic."[4]
„;toate stadiile [estetice, n. I. B.] au în comun faptul că motivul pentru care trăiește omul e ceea ce-l face să fie în mod nemijlocit așa cum e, întrucât reflecția nu ajunge niciodată atât de sus încât să cuprindă ceva de deasupra acestui lucru."[5]

Wilhelm atrage așadar atenția asupra faptului că nemijlocirea este o caracteristică esențială a esteticului. Nemijlocirea, cu sensul oferit de Kierkegaard, își găsește originea în cuvântul grecesc *aisthesis*, termen ce semnifică percepție sau senzație.[6] Care sunt senzațiile nemijlocite la care face referire Kierkegaard, ce stau la baza modului de viață estetic? Acestea sunt plăcerea, dorința, durerea, senzații naturale și spontane, imediate, după care un individ își poate ghida viața. Astfel, tot ceea ce exprimă Kierkegaard prin conceptul de estetic, ca formă de existență, are legătură cu acest sens oferit de nemijlocire.[7]

Textul cel mai important în care Kierkegaard își prezintă concepția despre stadiul estetic al existenței este volumul intitulat *Sau-Sau*. Ceea ce exprimă filosoful danez prin estetică are foarte puține aspecte în comun cu ceea ce desemnează disciplina filosofică denumită astfel. Pentru filosofia academică estetica este acea disciplină care se ocupă cu teoria frumosului și cu natura experienței provocate de frumos. În sensul acesta, estetica se preocupă de aspecte precum: ceea ce face un obiect să fie frumos, felul în

---

[4] Søren Kierkegaard, *Opere II/2, Sau-Sau*, traducere din daneză, postfață și note de Ana-Stanca Tabarasi, Humanitas, București, 2009, p. 190.
[5] *Ibidem*, p. 204.
[6] Francis E. Peters, *Termenii filozofiei grecești*, traducere de Dragan Stoianovici, Humanitas, București, 2007, p. 30.
[7] C. Stephen Evans, *op. cit.*, p. 70.

care poate fi educat simțul estetic și sensibilitatea pentru aprecierea frumosului sau ceea ce provoacă experiența estetică.[8]

Cu alte cuvinte, pentru Kierkegaard, estetica nu se referă în primul rând la artă, ci la o dimensiune existențială, a experienței senzoriale. Esteticul, înainte de a desemna un produs cultural, denotă o fenomenologie a vieții cotidiene.[9]

Așadar, Kierkegaard folosește termenul într-un sens mult mai larg. Esteticul reprezintă o manieră de a trăi după principiul dominant al plăcerii. Asesorul Wilhelm scrie în acest sens că esteticul este „concepția de viață conform căreia trebuie să trăim pentru a ne împlini poftele."[10]

Desigur, frumosul poate fi un scop în sine al plăcerii, însă nu este singurul. Singularizând acest principiu, unii comentatori au apropiat sensul esteticului la Kierkegaard cu hedonismul, viziune al cărei principiu este tocmai căutarea plăcerii și evitarea durerii, ca scop al existenței.[11] Totuși, Stephen Evans sugerează că hedonismul este doar un mod particular al tipului de viață estetic. Drept pentru care, nu atât plăcerea ar fi elementul determinant al stadiului estetic, cât ideea ceva mai generală de dorință.[12]

Găsim această idee exprimată de estetul pe care Kierkegaard îl denumește simplu A, într-unul din fragmentele *Diapsalmatei*, scriere care deschide primul volum *Sau-Sau*:

„Adevărata plăcere nu stă în ceea ce degustăm, ci în reprezentarea sa. Dacă aș avea în slujba mea un servitor care, atunci când aș cere un pahar de apă, mi-ar aduce într-un pocal un amestec din vinurile cele mai alese din lume, l-aș concedia, ca să învețe că plăcerea nu stă în ceea ce savurez, ci în faptul că mi se îndeplinește vrerea."[13]

Este așadar, important de punctat aici, faptul că pentru individul aflat în stadiul estetic al existenței de interes este satisfacerea dorinței imediate, personale, dorință care poate căpăta numeroase expresii. Frumosul, binele nu reprezintă scopuri în sine, ele fiind "filtrate" de propria dorință.

---

[8] Libuse Lukas Miller, *In Search for the Self, The Individual in the thought of Kierkegaard*, Muhlenberg Press, Philadelphia, 1961, p. 156.

[9] Terry Eagleton, *The Ideology of the Esthetic*, Blackwell Publishers, Oxford, 1990, p. 173.

[10] Søren Kierkegaard, *Opere II/2, Sau-Sau*, ed. cit., p. 203.

[11] Amintesc aici pe Libuse Lukas Miller, *op. cit.*, p. 156 și pe Stephen Evans, *op. cit.*, p. 71.

[12] C. Stephen Evans, *op. cit.*, p. 71.

[13] Søren Kierkegaard, *Opere II/1, Sau-Sau*, traducere din daneză, postfață și note de Ana-Stanca Tabarasi, Humanitas, București, 2008, p. 89.

Un exemplu de existență estetică

Imaginea lui Don Juan este cea care reprezintă perfect primul plan al estetismului, anume existența imediată, nemijlocită. Existenţa personajului celebru din opera *Don Giovanni* a lui Mozart este guvernată exclusiv de dorinţă şi de înclinaţii senzoriale, în cazul său, de nivel erotic. Conform lui Kierkegaard, Don Juan este figura mitică ce întruchipează perfect ideea de genialitate sensibilă/ estetică, aceasta din urmă făcând obiectul absolut al muzicii.[14]

Muzica este expresia cea mai potrivită a esteticului, pentru că „muzica exprimă, întotdeauna, nemijlocitul în nemijlocirea lui."[15] Astfel, doar muzica poate oferi expresia acestei forțe naturale, vitalității senzuale fără margini a lui Don Juan. Confirmând legătura dintre natura lui Don Juan și expresia ei fidelă prin muzică, Kierkegaard scrie: „Dar, această forță, această putere nu poate fi exprimată prin intermediul cuvântului, doar muzica ne-o poate reprezenta, întrucât e inexprimabilă pentru gând și reflecție."[16] Drept pentru care, Kierkegaard condiționează înțelegerea unui personaj precum Don Juan de expresia sa muzicală: „...dacă nici măcar ascultând Don Juan nu poți avea o reprezentare a acestuia, n-o vei avea niciodată."[17]

Totodată, Don Juan nu este şi nu poate fi reprezentarea unui singur individ. El nu este o conştiinţă, nu alătură acţiunilor sale reflecția şi cu atât mai puţin îşi impune luarea unor decizii. Don Juan este doar expresia puterii senzualului, o astfel de forță neputând fi propriu-zis exprimată decât prin muzică: „...senzualul nu poate fi imaginat printr-un singur individ. Don Juan pluteşte mereu între a fi idee, adică putere, viaţă, şi a fi individ. Dar această plutire e vibrația muzicii."[18] În momentul în care se încearcă reprezentarea lui Don Juan într-un mod literar, așa cum au făcut-o Molière sau Byron, personajul Don Juan este individualizat și devine astfel, comic. Altfel, cum ar fi fost posibil, spre exemplu, ca un singur individ să seducă 1003 femei doar in Spania, așa cum se spune că ar fi făcut Don Juan?

Eforturile lui Don Juan nu se concentrează pe o pregătire preliminară a seducţiei, nici pe consecinţă, ci doar pe momentul prezent al plăcerii senzuale. Pentru el, nu există regrete sau întoarceri din drum. Plăcerea îi este provocată de activitatea în sine de a seduce cât mai multe

---

[14] *Ibidem*, p. 129.
[15] *Ibidem*, p. 128.
[16] *Ibidem*, p. 160.
[17] *Ibidem*, p. 162.
[18] *Ibidem*, p. 151.

femei și nu de seducerea unei anumite femei. Seducția este o activitate statistică și nu una individuală.[19] Don Juan nu este o fire dubitativă și nici nu se auto-interoghează moral în privința acțiunilor sale. Existența estetică imediată presupune așadar, trăire intensă, *pathos*, pasiune poetică, toate aflate însă sub semnul perisabilului, al trecătorului.

O variantă de concluzie

În pofida celor prezentate mai sus ne putem încă întreba care este rolul artei în estetica existențială a lui Kierkegaard și cum influențează arta conturarea unei personalități estetice? Am putea spune că Søren Kierkegaard înțelege arta într-un mod funcțional, refuzând noțiunea de artă ca plăcere contemplativă în sine, fără legătură cu o persoană reală, existentă. Ceea ce este cu adevărat frumos nu este atât lumea în sine, cât realitatea omului, felul în care acesta percepe și înțelege arta/ frumosul.

Kierkegard are în vedere în special muzica, teatrul, opera și poezia. Acesta subliniază că experiența artei se produce în clipă, într-un moment unic, așadar ca experiență senzorială imediată. Exemplele cele mai potrivite aici sunt experiența unică a unei piese de teatru, a unui concert de operă sau a unei reprezentații muzicale. Cele scrise mai sus despre Don Juan și despre percepția autentică a sa doar prin experiența muzicii vin să confirmă acest aspect.

Felul în care este percepută/ experimentată arta, ca experiență senzorială imediată, reprezintă un factor determinant în conturarea personalității individului aflat în stadiul estetic al existenței (conform dialecticii existențiale kierkegaardiene, ce presupune ideea devenirii de sine). Prin urmare, nu atât identificarea frumosului estetic conduce la dezvoltarea personalității/ a devenirii de sine, cât filtrarea realității prin propria percepție subiectivă.

Desigur, vorbim aici despre o formă de subiectivitate. „Scena" estetului kierkegardian este existența concretă, cotidiană, ce nu are nimic de-a face cu imaginația poetică sau cu dorința specific poetică/ artistică de a evoca idealul, perfecțiunea. Realitatea (inclusiv artistică) a estetului o reprezintă interiorizarea faptului de a exista ca ființă umană. Altfel spus, realitatea subiectivă a individului se transformă în realitatea unui ideal artistic.[20]

---

[19] Stephen N. Dunning, *Kierkegaard's Dialectic Of Inwardness*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1985, p. 38.

[20] I. Sylvia Walsh, "The subjective Thinker as artist" în *History of European Ideas*, vol. 12, no. 1, 1990, p. 29.

Pentru Kierkegaard arta relaționează inevitabil cu viața concretă. Ceea ce este specific la Kierkegaard este faptul că odată cu el descoperim că existența în sine devine o formă artistică de căutare, un demers existențial ce dă expresie unor idealuri și trăiri umane pe care formele de artă tradiționale le pot doar indica și reprezenta.

Bibliografie

Dunning, Stephen N., *Kierkegaard's Dialectic Of Inwardness*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1985.

Eagleton, Terry, *The Ideology of the Esthetic*, Blackwell Publishers, Oxford, 1990.

Evans, C. Stephen, *Kierkegaard, An Introduction*, Cambridge University Press, New York, 2009.

Kierkegaard, Søren, *Opere II/1, Sau-Sau*, traducere din daneză, postfață și note de Ana-Stanca Tabarasi, Humanitas, București, 2008.

Kierkegaard, Søren, *Opere II/2, Sau-Sau*, traducere din daneză, postfață și note de Ana-Stanca Tabarasi, Humanitas, București, 2009.

Miller, Libuse Lukas, *In Search for the Self, The Individual in the thought of Kierkegaard*, Muhlenberg Press, Philadelphia, 1961.

Peters, Francis E., *Termenii filozofiei grecești*, traducere de Dragan Stoianovici, Humanitas, București, 2007, p. 30.

Rudd, Anthony, *Kierkegaard and the Limits of the Ethical*, Oxford University Press, 1993.

Stoker, Wessel, ”The place of art in Kierkegaard`s Existential Aesthetics” în *Bijdragen: International Journal fo Philosophy and Theology*, Volume 10, Issue 2, 2010, pp. 180-196.

Walsh, I. Sylvia, ”The subjective Thinker as artist” în *History of European Ideas*, vol. 12, no. 1, 1990, pp. 19-29.

Artă şi estetici modale

Art and Modal Aesthetics

Antonela Corban[1]

Abstract

In the creation and interpretation of the works of art, the visual communication (images and written text) and the acoustic communication (spoken language, music), along with their meanings, are prevalent. However, in the meaning-making processes, the other senses have an important role, too, such as olfactive, tactile, and gustatory, which have long been neglected. Therefore, people who are in the audience or who are observers of works of art must have access to many options and possibilities, in order to choose the level of their dialogue and of their own experience with a work of art: we focus on the people with disabilities (blindness, deafness, paralysis), which require a number of tools that provide them the access to the meaning of art.

The purpose of this paper is precisely to present modal forms in which aesthetics investigates a number of conceptual tools that can lead to a better understanding of the process of making a work of art.Thus, artistic experience (the usual, the particular or the special one), its organization and its aesthetic perception can be conceived in relational terms.

Keywords: modal aesthetics, interactive arts, modes of relation.

---

[1] Dr., Universitatea „Al. I. Cuza”, Iaşi, România.

1. Despre estetica modală

Termenii "modalitate" şi „modal”, precum și termenii derivaţi, "multimodal" şi „cross-modal” descriu posibilitățile de integrare a diferitelor forme artistice şi estetice, concentrându-se pe interacţiunea dintre ele. Termenul „modal” poate fi utilizat într-un sens restrâns, pentru acele situații în care sunt antrenate diverse forme senzoriale-perceptive, precum cele vizuale, auditive, gustative, olfactive sau simţul pipăitului. Există şi un sens mai larg al termenului şi se referă la diferite moduri ce interacţionează la nivelul proprietăţilor lor semiotice sau care indică variate „coduri” (cum ar fi, de exemplu, vorbitul şi muzica într-o prezentare radio)[2].

Este interesant de urmărit cum anume interacţionează aceste modalităţi, privite atât din perspectiva lărgită, cât şi din cea restrânsă. Pe de o parte, este vorba de studii asupra percepţiei pieselor muzicale, a imaginilor, a texturii lucrărilor şi pe de altă parte, de experienţe care presupun interacţiunea dintre stimulii mai multor percepţii, în acelaşi timp (de exemplu, vizuale, auditive, olfactive).

R. Puivet consideră că estetica modală poate fi una din ramurile speciale ale epistemologiei modale. [Peter Van Inwagen este cel care numeşte „epistemologie modală” acea arie a filosofiei care încearcă să dea răspunsuri la două întrebări principale. Prima este „cum putem ști dacă (sau să aflăm dacă) o propoziţie este posibilă atunci când nu știm dacă este adevărată - atunci când fie știm că este falsă, fie nu știm dacă este adevărată sau falsă?” A doua întrebare este „cum putem şti dacă (sau să aflăm dacă) o propoziţie pe care o ştim ca fiind adevărată este şi necesară?”[3].]

R. Puivet se ocupă de rolul imaginaţiei şi ficţiunii în cadrul esteticii modale şi spune despre aceasta din urmă că „este o apreciere a unui tip de cunoaştere modală care este făcută posibilă prin intermediul ficţiunilor”[4]. Pe modelul explicaţiei lui Inwagen cu privire la epistemologia modală, el constată că „estetica modală ar putea fi studiul căilor prin care imaginaţia şi ficţiunile pot să ne înveţe nu doar unele posibilităţi, ci şi să ne antreneze dispoziiţiile modale, aşa încât să fim mai greu de indus în eroare de ceea ce

---

[2] Fricke Ellen, *Grammatik multimodal. Wie Wörter und Gesten zusammenwirken*, De Gruyter, Berlin, 2012, p. 47

[3] Peter Van Inwagen, “Modal Epistemology”, în vol. *Ontology, Identity, and Modality,* Cambridge University Press, Cambridge, 2001, pp. 74-75

[4] R. Puivet, *Modal Aesthetics,* Proceedings of the European Society for Aesthetics, vol. 3, 2011, p. 20

e prezentat ca aşa-zis posibil”[5].

Se pune şi problema unui anume cognitivism estetic, în sensul că înţelegerea lucrării de artă este o formă a experienţei cognitive, care impune operaţiile cognitive ale minţii. Esteticile modale au în atenţie dezvoltarea unor instrumente conceptuale, care ne pot permite să gândim producerea operei de artă și percepția estetică a acesteia în termeni relaționali, pragmatici. Rolul acestor instrumente conceptuale este să antreneze modalități concrete de realizare şi de interpretare, de organizare a experienței artistice, fie cea cotidiană sau cea particulară și specială. Toate aceste modurile de relație şi interacţiune pot fi gândite ca forme relativ stabile ale posibilităţilor perceptive şi expresive.

Spre deosebire de estetica tradiţională, esteticile modale nu au ca obiect domeniul restrâns al practicilor artistice deja recunoscute, ci, mai curând, încearcă să depăşească limitele, căutând să distingă anumite caracteristici comune între practicile artistice și domeniul mai larg al experienței și al ideilor, dar care pot fi organizate sub denumirea a ceea ce recunoaştem deja ca fiind estetica. Nu putem totuşi să nu observăm că odată cu lărgirea câmpului spre o gamă cât mai mare de experienţe estetice, se ajunge la o nouă formă de analiză şi chiar de codificare a lor. Aceasta înseamnă că se porneşte de la un instrument de bază numit „mod de relaţie” (un fel de gramatică specifică de organizare a percepţiilor, reprezentărilor şi comportamentelor) şi că se ajunge la propriul repertoriu de "subiecte" și "obiecte", care ar putea fi fi în cele din urmă accidentale și contingente (aici se are în vedere al doilea sens, cel lărgit, al termenului de „modal”).

2. A ”vedea” prin intermediul limbajului verbal și tactil

În funcţie de diferitele tipuri de artă, oamenii care îşi doresc să intre în contact cu acestea au nevoie de posibilităţi multiple şi variate pentru a putea alege până la ce nivel trebuie să fie interacţiunea, dialogul și experiența personală cu lucrarea de artă.

Ceea ce ne interesează să prezentăm mai departe sunt chiar modurile de relaţie şi interacţiunea dintre noi, cu simţurile noastre, şi operele de artă. În special vom urmări care sunt modalităţile prin care persoanele cu anumite dizabilităţi pot avea acces la înţelesul artei şi la aprecierea estetică a acesteia. Prima categorie de care ne vom ocupa sunt

[5] Ibidem, p. 26

persoanele cu deficienţe severe de vedere sau cărora aceasta le lipseşte cu desăvârşire. Subiectul la care ne vom opri aici este modul cum pot fi create condiții şi posibilităţi de educație artistică și estetică pentru orbi. Este vorba de mijloace care pot favoriza accesul la artă şi la înţelesul acesteia, prin intermediul sunetului și al atingerii, pipăitului.

2.a. Muzeele și galeriile de artă: spații ale experimentării esteticilor modale

Unul dintre cele mai importante aspecte ce ţin de buna funcţionare a unui muzeu sau a unei galerii de artă presupune crearea unui mediu deschis, care să permită un dialog real între privitor (receptorul de artă) şi lucrare. În egală măsură, mijloacele şi instrumentele puse la dispoziţia vizitatorilor pentru a ajunge la înţelesul artei, trebuie să fie accesibile şi persoanelor cu dizabilităţi. Până la un punct acestea sunt cam aceleaşi pentru toate categoriile de receptori: reproduceri ale operelor de artă (postere, ilustrate), texte scrise (incripții, broșuri, cataloage), tururi, ghidul audio, conferințe, activități practice de realizare de artă, material WEB, elemente sonore și dramatice, activități de integrare curriculară atunci când are loc o colaborare cu instituţiile de învăţământ.

Pentru persoanele cu nevoi speciale, accesul la artă presupune un număr mai mare de abordări, întrucât şi formele de dizabilitate sunt multiple. Pentru oamenii care utilizează cărucioare sau pentru orbi e nevoie de indicaţii sonore şi spaţiale pentru uşurarea deplasării, pentru surzi e nevoie de limbaje prin semne sau un fel de subtitrare la fiecare operă de artă. Pentru persoanele care chiar nu se pot deplasa şi nu pot pleca de acasă, există varianta de informare prin intermediul telefonului sau învăţarea la distanţă prin intermediul calculatorului.

Metodele care pot fi folosite pentru ca o persoană cu dizabilităţi să experimenteze fizic şi estetic o lucrare de artă sunt: atingerea, pipăitul, diagramele tactile, Braille și graficile tactile, prin descrieri verbale, prin sunet și interpretare, prin realizarea, efectivă, de artă. Interesant este faptul că unele dintre aceste căi stimulează imaginația utilizatorului și gândirea lui metaforică.

Pentru mulți oameni, atingerea este primul mod de a obține informații, ea permiţând accesul direct la o operă de artă. Pentru alții, experiența tactilă este cea care completează imaginile mentale deja existente despre un obiect. De aceea, unele galerii şi muzee permit atingerea lucrărilor originale, iar altele recurg la replici ale acestora.

Atingerea şi pipăitul oferă posibilitatea de comunicare şi înţelegere a unor aspecte ce ţin de acel obiect de artă.

Activitatea multor muzee şi galerii din lume a fost organizată de aşa natură încât oamenii cu vederea defectuoasă sau nevăzătorii să poată avea acces la artă, prin intermediul unor modele sculpturale și arhitecturale, a unor copii din ghips după sculpturile originale, ce pot fi atinse sau structuri arhitecturale în miniatură ce oferă șansa de a explora tactil interiorul și exteriorul unei „clădiri".

Mulți artiști contemporani au realizat opere de artă tactile sau multisenzoriale, pentru a veni în întâmpinarea oamenilor cu deficienţe de vedere (care au văzut odată şi cărora li s-a deteriorat acest simţ) sau chiar a celor lipsiţi de vedere, pentu a le permite acestora să le simtă, să le exploreze. De exemplu, reliefurile Annei Cunningham au fost realizate tocmai în acest scop, pentru a fi atinse şi simţite (Contemporary Artworks Made to Be Touched): *Cuibul*, *Cobra în nemişcare*, *Când pasărea colibri îşi deschide ciocul să cânte şi umbra sa*.

Gavin Worth şi Celia Smith au realizat o serie de lucrări din sârmă care arată ca o grafică sau un contur al personajelor şi al obiectelor reprezentate. Deşi nu credem că intenţia lor a fost aceea de a realiza opere pentru nevăzători, acestea ar putea îndeplini cu uşurinţă rolul de „grafică tactilă". Celia Smith lucrează cu diferite forme de sârmă de oţel sau din cabluri telefonice, cabluri de cupru, pentru a crea sculpturi de păsări delicate și instalații. Piesele sunt aprope realiste ca formă şi dimensiuni, dar par desenate cu pixul pe fundalul peretului deschis la culoare. Iată câteva exemple de lucrări: *Egreta, Păunul, Grauri* (instalaţie din 60 de păsări din sârmă de dimensiuni diferite), *Nagâţi*, *Vârtej de nagâţi*. Gavin Worth realizează, la rândul său, lucrări din sârmă ce arată ca nişte contururi, dar care indică şi o anumită separare a zonelor lucrului reprezentat (într-un fel, stabileşte zona mai luminoasă sau mai întunecată, printr-o altă linie). „Prin îndoire sârmei neagre în ceva ca nişte desene de sine stătătoare, am creat sculpturi care angajează privitorul prin implicarea lor în modificări subtile. Atunci când lumina din cameră se schimbă, la fel se întâmplă cu starea piesei. O adiere ar putea muta încet un braț. Sculpturile mele din sârmă spun povești despre momente omeneşti simple: o femeie aranjându-şi părul, o faţă uitîndu-se din spate cu braţele strâns încrucişate, o mamă legănându-şi ușor copilul".

Prelucrările modale ale lui Daniel Arsham sunt bazate pe esteticile modale și pe variate amestecuri de informații familiare, cunoscute. Lucrările sale se constituie într-o lume de obiecte ipotetice, a căror

predominanță fizică şi funcțională a dispărut: poate fi vorba despre ceea ce se numeşte ”o arhitectură nelocuibilă”, dar care are o apreciabilă forță estetică (*Coşmarul hamacelor*, *Cavitate în clădire*, *Ieşire*, *Cearşaf de serviciu*, *Măgar*).

Elisabeth Salzhauer Axel de la Whitney Museum of American Art împreună cu echipa sa, formată din artişti, psihologi şi profesori, se străduiesc să facă arta accesibilă tuturor oamenilor, de toate vârstele, printre ei şi cei cu dizabilităţi. Ei realizează o cercetare în care combină posibilităţile sunetului şi atingerii cu tehnologia modernă pentru a produce o varietate de materiale audibile şi tactile ce pot veni în sprijinul publicului.

Am ales un exemplu foarte interesant, anume cum poate fi percepută catedrala din Rouen de către nevăzători. O primă modalitate pusă la dispoziţia acestor vizitatori a fost realizarea unui model tridimensional după *Catedrala din Rouen* a lui Claude Monet. Aceasta prezintă detaliile necesare pentru a-i face pe aceştia să simtă, să înţeleagă care sunt formele catedralei şi toate elementele specifice arhitecturii gotice. În paralel, sunt oferite informaţii auditive despre catedrală, despre pictura catedralei şi despre rolul acesteia în istorie şi cultură.

A doua modalitate are în atenţie stilul de pictură al artistului. Marea provocare pentru cercetători a fost să redea prin analogie tehnica picturii impresioniste. Faptul că impresioniştii nu amestecau culorile pe paletă, ci direct pe pânză şi tonurile erau obţinute prin juxtapunere, le-a dat ideea cercetătorilor să folosească puncte de diferite texturi, care puse unele lângă altele şi combinate, să dea o textură complet nouă. Aceasta ar fi cea mai inspirată metodă de redare şi simţire tactilă a unei tehnici vizuale.

A treia modalitate implică şi folosirea sunetului. Louis Giansante este cel care recreează cu ajutorul muzicii, spațiile, formele și ceea cea ar putea să fie conținutul emoțional al picturii și al arhitecturii. El foloseşte acordurile, tonurile, sunetele cântate individual şi simultan, pentru a „reda” sonor efectele vizuale ale catedralei din Rouen. Chiar şi înălţimea construcţiei monumentale este redată tot prin intermediul sunetului (realizând chiar şi efecte speciale de ecou pentru a sugera această înălţime).

Pe lângă multiplele avantaje pe care le oferă astfel de modele tactile tridimensionale, există şi destul de multe dezavantaje: sunt fragile, sunt foarte scumpe şi nu se poate problema distribuţiei lor în număr foarte mare. De aceea, se caută soluţii care implică nişte costuri mai mici şi materiale mai rezistente.

2.b. Mijloace de receptare a operei

Să vedem care ar fi mijloacele care fac posibilă receptarea unor opere de artă de către persoanele cu dizabilităţi.

1.***Atingerea***, pipăirea efectivă a lucrărilor de artă. Există multe muzee care permit atingerea operelor, asigurându-se, în egală măsură, şi unele metode de protejare (atât a lucrărilor, cât şi a vizitatorilor), cum ar fi utilizarea mănuşilor subţiri din plastic. Obiectele ce urmează să fie atinse sunt identificate prin Braille, prin inscripții ieșite în relief. Unele muzee din lume oferă nevăzătorilor experimentări tactile ale operelor, în spații alternative, anume amenajate[6].

2.***Descrierea verbală.*** Este cel mai la îndemână mijloc şi presupune folosirea limbajului non-vizual pentru a exprima şi pentru a explica lumea vizuală. Acestea constau în faptul că un vizitator este condus prin muzeu, este orienat spre o operă de artă şi i se asigură înţelegerea unor descrieri, atunci când sunt folosite mijloace şi tehnici combinate. De asemenea, el are acces auditiv la informaţiile care sunt trecute pe inscripţiile şi descrierile generale aflate în muzeu despre o lucrare, eventual câteva detalii despre compoziţia acesteia.

3.***Descrierea audio*** (media). Este un mijloc folosit atât în muzee, în teatre, în prezentări video și în filme şi constă în povestirile şi comentariile care au rolul de a-l orienta pe ascultător, prin intermediul descrierilor concise (acestea pot fi despre scene, decoruri, costume, limbajul corporal al pesonajelor). În felul acesta, imaginile vizuale din teatru, muzeu, expoziţie, devin accesibile până la un anumit nivel oamenilor nevăzători sau cu vederea slabă şi contribuie la perfecţionarea educaţiei estetice a acestora despre artele vizuale şi despre cele interpretative.

4.***Modelele tridimensionale.*** Sunt mijloace care permit accesul la opere bidimensionale, precum picturile, la opere sculptate sau la arhitectură de mari dimensiuni. Este vorba de „transpunerea" picturii în reliefuri ce oferă posibilitatea de a fi pipăite, explorate sau în replici de mai mici dimensiuni ale sculpturilor şi construcţiilor monumentale.

5.***Interpretările tridimensionale.*** Faţă de modelele tridimensionale, acestea oferă în plus şi o „traducere" a proprietăţilor stilistice

---

[6] Un exemplu filmat de tur printr-un muzeu, în care persoane fără vedere ating lucrările de artă pentru a-şi completa cunoștințele primite pe cale auditivă poate fi urmărit la adresa http://www.youtube.com/watch?v=m2G_jZjs34Y

ale operei, adică se recreează alături de modelul de bază şi textura, stilul pictural, modul cum s-a lucrat cu pensula, acestea putând fi atinse şi simţite.

6.***Grafica tactilă.*** Are rolul de a traduce imaginile în limbaj tactil şi permite accesul la informaţii vizuale din operele de artă, prin intermediul hărților şi diagramelor arhitecturale.

7.***Diagramele tactile.*** Traduc, la rândul lor, imaginile în limbaj tactil. Spre deosebire de grafica tactilă, diagramele nu presupun reproduceri exacte ale imaginilor vizuale, dar permit experimentarea tactilă a obiectelor şi spațiilor tridimensionale.

8.***Designul universal.*** Este o mișcare care are la bază ideea că mediul şi produsele ar trebui gândite şi realizate în aşa fel încât să satisfacă nevoile unui număr cât mai mare de oameni. Porneşte de la diversitatea umană şi schimbările care intervin pe parcursul vieţii omului şi caută soluţii la nivel de design, care să fie valabile pentru cât mai mulţi utilizatori. Mai este numit design pentru toți, design inclusiv, design pe durata vieții sau design centrat pe om.

2.c. A picta „simţind” culorile

Dacă persoanele cu dizabilităţi care nu au mâini, de exemplu, recurg la folosirea gurii sau a degetelor de la picioare pentru a ţine pensula şi au acces vizual la propriile realizări (ne este binecunoscut cazul lui Nicolae Tonitza, care îşi lega pensula de degetele paralizate), nevăzătorii utilizează mijloace ce oferă posibilitatea ca lucrarea să fie atinsă, pipăită.

Un astfel de caz este cel al lui John Bramblitt (www.Bramblitt.net), care a început să picteze după ce și-a pierdut vederea (în urma unui accident de maşină şi a unor crize de epilepsie). Aflat într-o stare de deprimare, el a dorit să redea multe dintre imaginile mentale pe care şi le-a format prin intermediul propriei experienţe vizuale, dar nu cunoaştea o cale potrivită. Şi cum să pictezi, când nu vezi nimic? Până când a descoperit ‘puffy paint’ (un fel de vopsea pufoasă, utilizată mai ales în industria textilelor), cu care a reuşit să realizeze contururi şi schiţe ce pot fi atinse şi simţite (întrucât au o anumită înălţime). A urmat umplerea spaţiilor cu culoare, atingând cu mâna stângă liniile, contururile şi aplicând culoarea cu o pensulă, cu mâna dreaptă. Deşi a fost un proces anevoios (încercând acuarela, acrilicul, cerneala şi uleiul şi oprindu-se la cel din urmă), a învăţat singur să diferenţieze culorile, ba a ajuns să înveţe să le şi amestece şi totul doar cu simţul pipăitului. „Albul se simte mai dens pe degetele

mele, aproape ca pasta de dinţi şi negrul se simte mai alunecos şi mai subţire. Pentru a mixa un gri, voi încerca să pun vopseaua pentru a avea o senzație de vâscozitate medie", spune el. O altă cale de a mixa culorile (tuburile, sticlele sale fiind inscripţionate în Braille) este aceea de a respecta proporţiile pentru a obţine amestecul, combinaţia, tonul, nuanţa dorite. Pentru văzători culorile pe care el le foloseşte sunt deosebit de vibrante şi au ceva psihedelic. Înainte de a începe să lucreze la portretul unei persoane, de exemplu, el îi atinge faţa pentru a constata detaliile, apoi ceea ce realizează se apropie destul de mult de personajul real.

3. A ”auzi” prin intermediul vibrației și culorilor

O echipă de cercetători din America şi Mexic[7] au realizat o serie de experimente prin care au utilizat combinaţii modale între muzică şi culori, cu ajutorul asocierilor emoţionale. Acest studiu de estetică modală încrucişată (cross-modal) analizează ce culori sunt preferate în paralel cu diferite feluri de muzică şi se bazează pe înțelegerea factorilor care stau la baza asociațiilor inter-modale (de exemplu, ce culori se potrivesc cel mai bine cu unele genuri muzicale)[8].

Experimentele au presupus o selecţie de culori şi de muzică (Albinoni, Bach, Mozart şi Brahms), care au fost date participanţilor. S-a constat că muzica mai rapidă, mai vioaie şi în gama majoră a fost aleasă împreună cu culori mai saturate, mai luminoase şi mai gălbui, în timp ce muzica mai lentă şi în gama minoră, a condus la alegeri ale culorilor nesaturate, închise sau mai albăstrui. Concluziile acestor cercetări au fost că multe dintre aceste corespondenţe culoare-muzică au fost intermediate în fapt de asocierile emoţionale (cum ar fi culorile luminoase asociate cu muzica veselă, vioaie şi culorile posomorâte asociate cu muzica tristă), care s-au regăsit chiar şi la nivelul expresiei (mimicii) feţei participanţilor.

[7] Departamentul de psihologie al Universității din California, Berkeley şi Centrul de cercetare ergonomică, Centrul universitar de artă, arhitectură şi design, Universitatea din Guadalajara, Mexico.

[8] Stephen E. Palmer, Karen B. Schloss, Zoe Xu, Lilia R. Prado-León, *Music–color associations are mediated by emotion*, varianta în format electronic a articolului, la adresa: http://www.pnas.org/content/110/22/8836.



3.a. Muzica este o experienţă multisenzorială

Atunci când vorbim despre muzică şi când facem aprecieri la adresa ei, am considera straniu să cerem şi punctul de vedere al unei persoane surde. Totuşi, şi o astfel de persoană poate avea parte de o experienţă bazată pe sunete şi pe muzică, la fel ca şi una care aude. În ce anume constă această experienţă? În primul rând, în faptul că surzii se pot bucura de muzică pe mai multe niveluri şi este indicat ca ea să fie introdusă în viaţa lor, întrucât aceasta îi îmbogăţeşte şi le oferă o altă dimensiune, ca şi unui om cu auz.

Dar ce înseamnă că muzica este o experienţă multisenzorială? Pentru a înţelege acest aspect e necesar să avem în atenţie toate simţurile care sunt antrenate atunci când o ascultăm. Atunci când muzica (sonorul) dintr-o maşină ce trece pe stradă este dată la maxim, simţim efectiv basul, bătăile acestuia într-o zonă a corpului (creier, stomac). Când suntem la un concert, ne poate atrage atenţia decorul şi frumuseţea sălii de spectacol. Pe propriile computere există programe ce realizează forme şi culori şi un anume design ce însoţeşte muzica. Dacă ne întrebăm care simţ este atins de toate acestea, răspunsul este „ascultarea” (auzul, audiţia).

Oamenii fără auz sau cu el deteriorat, experimentează, la rândul lor, vibraţia în acea parte a creierului ca şi oamenii care aud. Acesta este motivul pentru muzicienii surzi pot simţi muzica şi, probabil, cel mai

renumit caz este cel al lui Beethoven, care insista să-şi dirijeze concertele, deşi nu mai auzea. Şi pentru că aceste vibraţii sunt procesate în aceeași zonă a creierului (lobul temporal superior), oamenii de ştiinţă cred că surzii sunt capabili de a experimenta sunetul într-un mod unic.

3.b. Laboratoare de experimentare multisenzorială a muzicii

Pornind tocmai de la această constatare a modului special de a simţi sunetul de către persoanele fără auz, la National Technical Institute of the Deaf in Rochester, din New York se realizează diverse experimente pentru a se căuta formele optime de sprijinire şi educare a acestora. De exemplu, la o audiţie, „ascultătorilor" le sunt oferite baloane, pe care le ţin în mâini şi prin care simt vibraţiile muzicii cu ajutorul degetelor. Iată, aşadar, o modalitate prin care o persoană care nu aude poate experimenta muzica şi un astfel de exemplu poate contribui la educaţia sa.

Un alt tip de experiment este cel în care în cadrul laboratorului de sunete multisenzoriale sunt procesate undele sonore, care sunt trimise către difuzoare aşezate pe platforme, în faţa oamenilor. Cei de pe platforme vor experimenta în acest fel sunetului ca vibraţie. Înălţimi joase ale sunetului produc vibrații lente şi cu cât înălţime sunetului creşte, vibraţiile devin din ce în ce mai rapide, mai ascuţite şi mai dense. În paralel, cei care participă la experiment, beneficiază şi de imaginile produse de un analizator spectral şi un osciloscop care indică frecvențele și undele sonore prin culoare și design. Un efect benefic al acestor experimente cu platforma din cadrul laboratorului, este faptul că mulţi participanţi care nu aud pot învăţa efectiv să danseze, simţind ritmul.

3.c. Muzica ascultată cu corpul - muziciana Evelyn Glennie

Un caz foarte interesant este cel al percuţionistei de mare succes, Evelyn Glennie, o talentată cântăreaţă la marimbafon[9], ce are concerte în toată lumea şi care a fost distinsă cu Ordinul Imperiului Britanic. Dar ceea ce este cu adevărat impresionant este faptul că Evelyn nu aude. Din copilărie, când şi-a dat seama că este pe cale să-şi piardă auzul, ea a învăţat pur şi simplu cum să asculte muzica prin intermediul corpului său. Noi, ca persoane cu auzul în parametri normali, putem încerca să ne imaginăm procesul acesta: simţim vibraţia unei maşini de mare tonaj care trece pe

[9] Instrument de percuție de proveniență africană, foarte asemănător cu xilofonul și vibrafonul, folosit mai ales în America Latină

strada noastra şi zăngănitul ferestrelor sau suntem într-o sală de dans unde volumul este dat la maxim şi simţim, efectiv, sunetul în stomac. Cam în aceleşi fel, artista a învăţat să simtă şi să deosebească diferite tipuri de tonuri cu ajutorul corpului ei. Dar cum putem face diferenţa dintre „a auzi" şi „a asculta" muzica? Cât anume din ceea ce experimentăm în viaţa noastră ca fiind muzică nu are propriu-zis legătură cu auditivul? Şi în ce anume constă actul de a asculta? Întrebată fiind cum este să simţi muzica prin intermediul corpului, ea a venit cu altă întrebare: „Cum este să asculţi muzica prin intermediul propriilor urechi?" Ce răspuns poate fi dat la aceasta, decât că auzim pur şi simplu? Lucrurile stau la fel şi pentru ea şi o parte a experienţei sale a prezentat-o în filmul *Atinge sunetul* (*Touch teh Sound*, 2006). Înţelegând această dimensiune multisenzorială a muzicii, realizatorul filmului, Thomas Riedelsheimer, a dorit să prezinte o altă perspectivă, mai profundă, asupra modului cum auzim. Prin intermediul calităţilor muzicale ale Evelynei Glennie, el introduce privitorul într-o lume plină de sunete pe care deşi le ştim foarte bine, le ignorăm de cele mai multe ori: ritmuri produse prin ciocănire, bolboroseală, clinchete, foşnete, zăngănitul unui fermoar, trosniturile de pe un iaz îngheţat, zăngănitul cu ecou al unor schele metalice. Toate acestea se pot transforma în adevărate revelaţii sonore, atunci când sunt coordonate de un muzician priceput precum Glennie. Muzician care a ştiut cum să transforme un handicap într-un real avantaj.

Un rezultat interesant al cercetărilor şi activităţii Evelynei Glennie este că experienţa ei a condus la colaborări între persoane care nu aud şi constructori de săli de concerte, care le solicită ajutorul atunci când se face verificarea acusticii spaţiilor nou construite. Secretul acestei colaborări constă în faptul că oamenii surzi au capacitatea de a „culege" şi a diferenţia sunetele cu ajutorul propriilor corpuri, ei fiind mult mai sensibili la acestea decât oamenii care aud.

Bibliografie

Classen, Constance, *The Colour of the Angels: Cosmology, Gender and the Aesthetis Imagination*, Routledge, 1998, (mai ales partea III, cap. 6, „A Feel for the World: Lessons in Aesthetics from the Blind")

Davies, Natalie, *Composing with graphic scores and the influence they can have on music, education and the deaf community*, 2011, http://eprints.hud.ac.uk/13100/1/ndaviesfinalthesis.pdf

Fricke, Ellen, *Grammatik multimodal. Wie Wörter und Gesten zusammenwirken*, De Gruyter, Berlin, 2012
Hess-Lüttich, Ernest W.B. & Karin Wenz (Hg.), *Stile des Intermedialen. Zur Semiotik des Übergangs*, Kodikas/Code. Ars Semeiotica 29, 1-3, Naar, Tübingen, 2006
Inwagen, Peter Van, "Modal Epistemology", în vol. *Ontology, Identity, and Modality: Essays in Metaphysics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001
Kieran, M (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and Philosophy of Art*, Blackwell, Oxford, 2006
Pouivet, Roger, *Modal Aesthetics*, Proceedings of the European Society for Aesthetics, vol. 3, 2011
Art Education for the Blind, *How Museums Use Touch* (Audio Described), http://www.youtube.com/watch?v=m2G_jZjs34Y
Glennie, Evelyn, *Touch the Sound*, 2006, (film)
http://www.youtube.com/watch?v=m4E_2zyM5RM

L’intelligence musicale-rythmique et la tolérence au stress. *Stratégies de communication interne dans les organisations*

Popa Florentina[1]

Resumé

Dans la société moderne, le stress est un ennemi redoutable, tant pour l’individu, que pour les organisations. Le développement de la technologie, la dynamique économique en général, entrainent le management vers un état de stress, dirigé également vers les engagés. La tolérence au stress suppose la capacité individuelle de garder le calme dans des situations nouvelles et pourvues d’un certain degré de difficulté, empêchant les émotions de bruyer la réponse adécquate. L’anxiété engendrée par le stress a un effet négatif sur les performances individuelles, en perturbant les relations interpersonnelles; une personne anxieuse peut devenir un noyau de stress pour colectif, affectant l’activité de tous.

L’augmentation de la tolérence au stress des engagés est un objectif important dans la stratégie de développement des firmes; l’adaptation rapide à la nouveauté, la hausse de flexibilité et de la

[1] Lect. dr. Departamentul de Comunicare și Relații Publice, Universitatea Mihail kogălniceanu Iași, România.

perfomance dans leur activité sont des buts qui influencent les méthodes et les techniques de sélection du personnel. Une bonne communication interne dépend aussi de la tolérence au stress des membres du collectif en question.

Le développement de l'intelligence musicale-rythmique peut représenter une clé très utile dans le management des émotions déterminées par le stress. L'intelligence musicale-rythmique représente le potentiel de „penser en sons", de comprendre la structure musicale, le rythme, l'intensité, le ton, c'est la capacité d'être sensible aux structures rythmiques et musicales, au pouvoir émotionnel de la musique, au son des voix et à leur rythme, de saisir facilement les accents d'une langue étrangère.

La réception de la musique suppose la reconnaissance des idées musicales, des thèmes et des motifs, la faculté de reconnaître la fin d'une phrase musicale, en fait, la reconstruction de la logique du créateur. La compréhension d'une pièce est facilitée par sa répétition: l'intériorisation des enchaînements sonores a un double effet: conscient et inconscient. Par résonnance, la mélodie, le rythme, le timbre font sensibiliser les traces de nos expériences de vie et engendrent des sentiments et des états nouveaux.

Notre travail se propose de focaliser les modalités de développement de l'intelligence musicale-rythmique dans le milieu organisationnel, pour aider les engagés à controler leurs émotions engendrées par le stress, aussi que les stratégies projetées et appliquées, dans cette perspective, par le manegement, dans les organisations locales.
***Mots-clés*: intelligence musicale-rythmique, tolérence au stress, communication interne.**

Muzica reprezintă un mijloc de relaxare la care am făcut apel fiecare dintre noi în diverse situații, dar în ce măsură poate fi folosită pentru a face față stresului într-o organizație este o posibilitate care este analizată încă. Poate fi îmbunătățită calitatea muncii angajaților dacă aceștia au libertatea de a asculta muzică în căști, de exemplu, sau dacă ar exista un fond sonor pe fundal, același pentru toți angajații? Pentru a răspunde, este necesar să luăm în calcul mai mulți factori care influențează capacitatea de concentrare a indivizilor. Se știe, pe baza cercetărilor de până acum, că muzica este un factor de stimulare a capacității de concentrare, iar dezvoltarea inteligenței muzicale are efecte pozitive asupra comportamentului social al indivizilor.

Inteligența muzical-ritmică are o importanță mult mai mare în comunicarea interumană decât am crede la prima vedere. De exemplu, m-am amuzat când am fost sunată de firma de telefonie la care sunt abonată și angajata firmei m-a întrebat pe un ton rece, distant, fără nici o inflexiune, dacă suntem mulțumiți de serviciile furnizate. Chiar dacă pe ansamblu, nu aș fi avut reproșuri la adresa firmei, mesajul transmis de angajată purta o încărcătură negativă pe care mi-a transferat-o și mie în timpul convorbirii, ceea ce m-a determinat să nu le dau un calificativ foarte favorabil, deși poate l-ar fi meritat. După ce am închis telefonul am încercat să-i înțeleg comportamentul și am ajuns la concluzia că, repetarea celeiași întrebări la un număr mare de abonați creează o stare de stres, iar vocea ei transmitea acea stare. Interesant este dacă ea conștientiza tonul vocii sale și posibilele efecte pe care le putea genera. Din experiență știu că puțini oameni conștientizează rolul componentei paraverbale a unui mesaj. Toți folosim vocea ca mijloc de comunicare cu ceilalți, însă puțini au în vedere și importanța tonului, a inflexiunilor vocii, a timbrului, pauzelor, ritmului.

Experiența pe care am căpătat-o în urma unei cercetări care a avut ca obiect de studiu comunicarea radio, cu accent pe tipurile de formate radio ce se diferențiază în principal prin tipul de muzică difuzată, mi-a sensibilizat mult auzul pentru comunicarea paraverbală. Paralel cu decodarea semnificanților analizez rapid indicii paraverbali, care îmi furnizează uneori mult mai multe informații despre starea de spirit a interlocutorului, despre modul în care recepteează subiectul discutat, încât rezultatul final este influențat în mare parte de aceste semnale transmise, de cele mai multe ori inconștient, de interlocutor. Sensibilizarea cortexului pentru acest tip de stimuli îmi folosește în interacțiunile zilnice cu semenii, reușesc să evit mai ușor neînțelegerile, chiar conflictele și pot spune că, pe lângă alte avantaje, mi-a crescut și toleranța la stres. Aceste rezultate pozitive mi-au deschis noi direcții de cercetare, între care se înscrie și cea pe care o supun analizei în această lucrare.

Toleranța la stres și inteligența emoțională

În cadrul unei cercetări realizate pe tot cuprinsul Americii de Nord și în cadrul căreia au fost intervievați un număr de 4888 de angajați din diverse domenii, s-a ajuns la concluzii foarte interesante în ceea ce privește relația dintre succesul la locul de muncă și inteligența

emoțională.[2] Pe baza testelor aplicate s-a realizat un clasament cu principalii factori care caracterizează inteligența emoțională pentru mai multe grupuri profesionale. Studiul a pus în evidență că majoritatea profesiilor care implică interacțiuni umane au printre cei cinci factori esențiali ai succesului la locul de muncă, toleranța la stres. Și, aș nominaliza aici, profesii precum: medicii, avocații, profesorii, psihologii, lucrătorii în domeniul social, reprezentanții pentru serviciile destinate clienților și nu în ultimul rând clerul. Toleranța la stres face parte din domeniile arondate inteligenței emoționale.

Inteligența emoțională este un parametru foarte important în dezvoltarea individului ca membru al unei societăți. Cercetările în acest domeniu au pus în evidență faptul că inteligența emoțională are o pondere importantă în reușita profesională, spre deosebire de inteligența cognitivă care nu poate da prea multe indicii despre succesul pe care îl va avea la locul de muncă o persoană bine dotată intelectual.[3] Un student eminent nu are asigurat succesul la locul de muncă odată cu obținerea diplomei, evoluția în carieră depinde în mare măsură de factorii emoționali. De exemplu, în studiul amintit anterior directorii generali consideră că la baza succesului lor profesional stau - relațiile interpersonale, caracterul asertiv, fericirea, respectul de sine și conștiința emoțională de sine, medicii chirurgi pun pe primele locuri - independența, toleranța la stres, empatia, controlul impulsurilor și flexibilitatea, iar avocații – împlinirea de sine, fericirea, toleranța la stres, caracterul asertiv și responsabilitatea socială.

Nu se poate face o departajare și o subordonare clară între inteligența emoțională și inteligența cognitivă, ambele se potențează reciproc. Capacitatea de analiză și sinteză, de organizare, de asimilare și de interpretare a informațiilor acumulate sunt toate necesare, dar nu și suficiente pentru a construi o carieră de succes. Modul în care reușim să facem față provocărilor din viața de zi cu zi, în familie sau la locul de muncă, ținându-ne în frâu sentimentele și controlându-ne comportamentul are un efect benefic atât pe plan profesional, cât și în societate.

Inteligența emoțională cuprinde mai multe domenii și trepte[4]:

---

[2] Steven J. Stein, Howard E. Book, *Forța inteligenței emoționale,* București, Editura Alfa, 2007, pg. 271.

[3] Ibidem, pg. 17.

[4] Ibidem pg. 22.

- ***Domeniul intrapersonal*** care cuprinde – inteligența emoțională, caracterul asertiv, independența, respectul de sine și împlinirea de sine.
- ***Domeniul interpersonal*** este responsabil de relaționarea noastră cu ceilalți și cuprinde – empatia, responsabilitatea socială și relațiile interpersonale.
- ***Domeniul adaptabilității*** se referă la modul în care percepem realitatea și îi facem față adaptându-ne situațiilor noi care apar. Testarea realității, flexibilitatea și soluționarea problemelor reprezintă cele trei trepte pe care este necesar să le parcurgem pentru a ne adapta eficient.
- ***Domeniul administrării stresului*** cuprinde toleranța la stres și controlul impulsurilor.
- ***Domeniul stării generale*** dă informații despre optimismul persoanei și starea de fericire.

După cum se vede, inteligența emoțională cuprinde o paletă largă de calități măsurabile, care sunt necesare diverselor roluri pe care le avem de îndeplinit, uneori succesiv, alteori concomitent, pe parcursul unei zile, fiecare cu scenarii diferite în care pot apărea uneori situații neprevăzute. De exemplu, rolul de mamă și soție sunt concomitente, la fel cel de colegă și superior ierarhic la locul de muncă, «fișa postului» include unele cerințe comune, iar altele sunt diferite. Există și situații neprevăzute care pot genera complicații, admonestarea copilului poate determina discuții în contradictoriu în cuplu sau verificarea activității unui subordonat poate tensiona relația. În ambele situații gestionarea stresului este necesară.

Toleranța la stres reprezintă capacitatea de a rezista unor evenimente potrivnice și unor situații stresante fără a ceda, făcând față în mod activ și pasiv stresului. Această aptitudine se bazează pe capacitatea de a alege modalitatea de a acționa pentru a face față stresului (a avea resursele necesare, eficiența și capacitatea de a găsi metodele potrivite), știind ce este de făcut și cum trebuie făcut.

”O dispoziție optimistă este necesară atât în ceea ce privește experiențele noi și schimbarea în general, cât și în ceea ce privește capacitatea personală de a depăși cu succes o anumită problemă ce se ivește și un sentiment că puteți controla sau influența situația stresantă, rămânând calmi și păstrând controlul.

Toleranța la stres include și un repertoriu de răspunsuri adecvate la situații stresante. Acestea sunt asociate cu capacitatea de a fi relaxați și stăpâniți pentru a face față cu calm dificultăților fără a vă lăsa copleșiți de emoții puternice. Oamenii care au o toleranță bună la stres tind să facă față crizelor și problemelor în loc să cedeze sentimentelor de neajutorare și de deznădejde."[5]

Stresul se manifestă atât emoțional, prin anxietate, impulsivitate, agresivitate, cât și fizic, prin creșterea tensiunii arteriale, tensiune musculară resimțită la mușchii gâtului și spatelui, respirație superficială, dureri de cap etc. Între metodele de creștere a pragului la stimulii de stres poate fi utilizată muzica sub diverse forme. Este relaxant să ascultăm muzica ce ne place, însă cu adevărat important, este să ne dezvoltăm inteligența muzical-ritmică.

La prima vedere, o asemenea propunere adresată adulților poate trezi suspiciuni. Se consideră că aptitudinile muzicale ne-au fost testate la școală, în timpul orelor de muzică în ciclul primar sau gimnazial. În ce măsură această educație muzicală inclusă în programa școlară a reușit să ne descopere aptidudinile muzicale și să ne cultive simțul muzical depinde atât de profesor, cât și de elev. Howard Gardner, în cadrul teoriei despre ***inteligențele multiple***, consideră că fiecare individ posedă mai multe aptitudini, talente în diverse proporții și combinații și nu putem vorbi doar de o singură inteligență. Aceste capacități mentale le numește inteligențe și în urma testelor specifice, stabilește că putem vorbi de: inteligență muzicală, inteligență corporal-chinestezică, inteligență logico-matematică, inteligență lingvistică, inteligență spațială, inteligență interpersonală și inteligență intrapersonală. Există similitudini între teoria inteligențelor multiple și cea a inteligenței emoționale și de aceea, le-am asociat pentru a obține o modalitate de menținere a organismului într-o stare de echilibru emoțional și funcțional.

Inteligența muzicală este definită drept capacitatea de a procesa sunetele, manifestând o anumită sensibilitate la relațiile dintre tonuri și o reacție emoțională la stimulii sonori.[6]

Studiile realizate chiar din timpul vieții intrauterine pun în evidență faptul că toți indivizii umani sunt dotați cu capacitatea de procesare a muzicii, putem vorbi chiar de o legătură cu celelalte specii prin intermediul muzicii. Asta arată că, indiferent dacă am fost sau nu considerați talentați la muzică în școală, toți avem nativ, această

---

[5] Ibidem pg. 180.

[6] Howard Gardner, *Inteligențe multiple. Noi orizonturi*, Editura Sigma, București, 2006, pg. 17.

inteligență, iar dezvoltarea ei depinde de noi. Nimeni nu spune că vom putea ajunge la performanțe deosebite, însă cultivarea inteligenței muzicale ne va ajuta să ne adaptăm mai bine la mediul în care trăim. Fără o educație muzicală este dificil să recunoaștem temele și motivele dintr-o frază muzicală. La fel ca în comunicarea verbală, când procesarea performantă a semnificației mesajului transmis, presupune să reconstruiești logica interlocutorului, și receptarea muzicii presupune același travaliu. Toți ascultăm diverse tipuri de muzică dar puțini reușesc să analizeze frazele muzicale (mai ales, în cazul muzicii simfonice), însă tocmai datorită acestui dar înnăscut, inteligența muzical-ritmică, înlănțuirile de sunete muzicale pătrund în zone mult mai profunde. "Prin rezonanţă, melodia, ritmul, timbrul, tonul sensibilizează urme ale experienţelor noastre de viaţă şi dau naştere la sentimente şi trăiri noi. De aceea, se spune că muzica duce la acţiune."[7]

Experiența muzicală ne sensibilizează auzul și pentru comunicarea verbală, suntem mai atenți la tonul cu care comunicăm, la ritmul pe care dorim să îl imprimăm monologului sau dialogului în care suntem implicați. Cercetările neuropsihiatrice au arătat că la orice vârstă muzica are un imporant rol terapeutic, de la simpla percepere a muzicii până la redarea ei vocal sau intrumental. De aceea, consider că organizațiile pot utiliza muzica pentru a stimula performanțele profesionale ale membrilor și în același timp, pentru a-i motiva.

Funcționarea creierului și muzica

Muzica are un impact important asupra funcționării creierului. Inițial, s-a crezut că efectele muzicii sunt cu precădere emoționale, însă cercetările pe baza imagisticii medicale au pus în evidență modificările produse asupra fiziologiei creierului de ritmul mediului înconjurător prin influențarea undele cerebrale.

Capacitatea de concentrare poate fi îmbunătățită cu ajutorul muzicii. Cercetările făcute de un grup de medici pe copii care sufereau de ADD (sindromul deficitului de atenție) au pus în evidență faptul că audițiile muzicale, în special muzica lui Mozart este foarte utilă în menținerea atenției și a puterii de concentrare. Deficitul de atenție este cauzat de apariția undelor theta, undele care apar în reverii și care iau locul involuntar undelor beta caracteristice stărilor de concentrare. S-a

---

[7] Bârlogeanu, Lavinia, *Psihopedagogia artei. Educaţie estetică*, Iaşi, Ed. Polirom, 2001, pg. 147.

constatat la acești copii tendința creierului de a se relaxa în timpul perioadelor de concentrare funcționând după ritmul undelor theta, fără ca aceștia să conștientizeze această trecere.

Se cunosc cinci tipuri de unde caracteristice funcționării creierului și care generează cinci tipuri de tipare cerebrale[8]:

- ✓ **Undele cerebrale delta** (cu o frecvență de 1-4 oscilații pe secundă): unde cerebrale foarte lente, care se produc mai ales în timpul somnului.
- ✓ **Undele cerebrale theta** (cu o frecvență de 5-7 oscilații pe secundă): unde cerebrale lente, care apar când visăm cu ochii deschiși, în timp ce ne relaxăm sau în timpul stărilor crepusculare.
- ✓ **Undele cerebrale caracteristice ritmului senzorial-motor** (RSM) (cu o frecvență de 13-15 oscilații pe secundă): unde cerebrale care apar în timpul stărilor de relaxare focalizată.
- ✓ **Undele cerebrale beta** (cu o frecvență de 13-24 de oscilații pe secundă): unde cerebrale rapide, care se produc în timpul stărilor de concentrare sau activitate mintală.

Problemele de concentrare prin trecerea de la undele cu frecvențe înalte la unde cu frecvență joase, se pot remedia utilizând tehnicile de biofeedback ce includ și muzica. Prin acest procedeu creierul intră în rezonanță cu ritmul muzicii. Biofeedbackul este o tehnică prin care individul devine conștient de răspunsurile fiziologice ale corpului său, de exemplu, de ritmul respiratoriu, tensiunea arterială și tiparele de activitate ale undelor cerebrale.[9] Aparatele de măsură de tipul electoencefalografului dau informații despre undele după care funcționează creierul la un anumit moment.

În urma unui studiu cotrolat s-a desoperit că audierea compozițiilor lui Mozart este utilă pentru copii cu ADD. Rosalie Rebollo Pratt și colegii săi au analizat comportamentul a 19 copii care sufereau de ADD, cu vârste cuprinse între 7 și 17 ani. Le puneau să asculte înregistrările unor piese de Mozart de trei ori pe săptămână, desfășurând în acest timp ședințe de biofeedback bazate pe undele cerebrale. Au folosit pentru audiere 100 Masterpieces, vol.3, CD-ul care cuprinde

---

[8] Daniel G. Amen, *Schimbă-ți mintea ca să te vindeci de tulburările emoționale*, București, Editura Curtea Veche, 2012, pg. 191.
[9] Ibidem, pg.192.

Concertul pentru pian Nr. 21 în Do major, uvertura operei Don Giovani, precum și alte concerte și sonate. Grupul care a ascultat Mozart înregistrat o scădere a activității cerebrale în banda de unde theta (unde cerebrale lente, care apar adesea excesiv în cazul persoanelor cu ADD) suprapunându-se ritmul muzical, ajungând să aibă o mai bună capacitate de focalizare și de control al dispoziției, scăderea impulsivității și îmbunătățirea capacităților de socializare. Dintre subiecții în cazul cărora s-a înregistrat o ameliorare a activității cerebrale, 70% s-au menținut la nivelul rezultat astfel, timp de șase luni după încetarea studiului, fără a continua în vreun fel terapia. ″[10]

Experimentul demonstrează faptul că ritmul creierului se poate modifica după cel al mediului ambiant. Ritmul muzical se suprapune peste ritmul cerebral determinând trecerea de la undele lente, undele theta, la undele cerebrale rapide, undele beta. Aceste rezultate creează noi posibilități prin care se poate îmbunătăți activitatea lobilor prefrontali și implicit capacitatea de socializare prin autocontrolul asupra dispoziției și impulsivității.

Cercetările realizate cu ajutorul imagisticii SPECT au pus în evidență importanța muzicii pentru buna funcționare a cortexului prefrontal, zona cerebrală cea mai evoluată care are un rol important în controlul impulsurilor și în capacitatea de a prevedea efectele acțiunilor noastre. Modalitățile în care comunicăm și interacționăm cu ceilalți, ne organizăm timpului și spațiul, gândim logic, sunt coordonate de lobii prefrontali, care se găsesc în spatele osului frontal. Această zonă ne diferențiază de celelalte animale prin ”capacitatea de a formula obiective, de a planifica executarea lor, de a le realiza eficient, de a schimba cursul lor și de a improviza atunci când sunt întâmpinate obstacole sau eșecuri și de a avea succes în absența unor structuri sau direcții externe. Capacitatea individului de a genera obiective și de a le atinge este considerată un aspect esențial al unei personalități mature și active.”[11]

Cortexul prefrontal are rol cognitiv, este responsabil de menținerea focalizată a atenției asupra informațiilor importante, însă este implicat și în activitatea emoțională. Putem spune că este zona creierului care ne permite să ne exprimăm sentimentele, să le traducem în cuvinte.[12]

---

[10] Daniel G. Amen, *Schimbă-ți mintea ca să te vindeci de tulburările emoționale*, Bucure;ti, Editura Curtea veche, 2012, pg. 200.

[11] John Ratey, *The Neuropsychiatry of Personality Disorders,* Cambridge, Mass: Blacwell Science, 1995, pg.153.

[12] Daniel G. Amen, *Schimbă-ți mintea ca să te vindeci de tulburările emoționale*, Bucure;ti, Editura Curtea veche, 2012, pg. 153.

Persoanele care au probleme de funcționare a cortexului prefrontal pot genera probleme de comunicare într-un colectiv cu repercursiuni asupra organizației pe ansamblu. De exemplu, disfuncții ale lobilor prefrontali slăbesc grila de selecție a stimulilor externi transmiși de analizatori, care în mod normal se realizează prin inhibarea zonelor corticale vizate, și creierul este bombardat intens cu informații din mediu ambiant. Persoana în cauză nu poate finaliza activitățile începute deoarece nu-și poate focaliza atenția asupra stimulilor care au prioritatea cea mai mare și astfel, nu se poate concentra pe rezolvarea sarcinilor de lucru. Pierderea atenției și a puterii de concentrare au ca efect tergiversarea proiectelor propuse. Persoanele cu astfel de disfuncții sunt recunoscute pentru numărul mare de proiecte începute și nefinalizate. Datele limită sunt stabilite pentru a fi încălcate, ceea ce determină bulversarea activității persoanei în cauză și a celorlalți colegi implicați în proiect.

Un alt inconvenient al deficitului de atenție, generat de slaba funcționare a cortexului prefrontal este comportamentul impulsiv, datorat incapacității individului de a-și controla impulsurile, vorbesc necontrolat, fără să se gândească la repercursiuni. De obicei, aleg calea cea mai scurtă pentru a rezolva o problemă, nu țin cont de ierarhia organizațională și ajung să se plângă directorului general pentru o situație care este de competența unui șef de departament.

Dorința inconștientă de a genera conflicte cu rol de autostimulare poate reprezenta o sursă de stres major pentru cei din jur. Agitația generată de comportamentul lor îi încarcă cu energie și îi ajută să se concentreze (Amen G. Daniel, 2012). Persoanele cu ADD acumulează astfel, energie de la ceilalți care își exteriorizează vocal frustrarea resimțită, aceste situații conflictuale îi stimulează și ajung să le caute cu obstinație. Iar dacă nu le găsesc în mediul exterior, le cultivă în interior focalizându-se pe situații negative, iar rezultatul este că permanent le ninge și le plouă. Într-un colectiv, o astfel de persoană reprezintă o bombă care poate exploda oricând cu perturbarea stării emoționale a colegilor. Aceste stări conflictuale duc în timp la scăderea performanței profesionale și la diverse afecțiuni generate de scăderea imunității organismelor tuturor celor implicați. Faptul că individul nu conștientizează această nevoie de autostimulare prin conflict este cel mai rău lucru, colegii vor înțelege și mai puțin de ce colegul lor caută cearta și va duce la deteriorarea relațiilor în colectiv.

O altă problemă o reprezintă imposibilitatea exteriorizării sentimentelor prin comunicarea nonverbală, ceea ce produce frustrări interlocutorilor. Zâmbetul, privirea, mimica, tonul vocii sunt indici care dau informații despre starea de spirit, sentimente, emoții, reprezintă un feedback pentru interlocutor, ghidează interacțiunea. Un chip impasibil și o voce neutră derutează pe ceilalți și are ca finalitate evitarea respectivei persoane. Într-o interacțiune relația bazată pe indicii nonverbali și paraverbali este mai importantă decât conținutul comunicării. Ce efect va avea un agent de vânzări asupra interlocutorului dacă prezintă informațiile despre produse pe un ton neutru și cu o figură imobilă? Veți fi tentat să cumpărați produsele? Eu cred că veți resimți o stare de disconfort. La fel și în cazul unui șef care laudă un subaltern, dar comportamentul verbal nu este susuținut de comportamentul nonverbal și paraverbal, nu face apel la nici un sentiment, comunicarea este paradoxală, angajatul nu știe dacă să se bucure sau să se îngrijoreze.

Multe dintre aceste efecte negative pot fi îmbunătățite și cu ajutorul muzicii. Când ascultăm muzica care ne place sunt stimulate zone din lobii frontali, prefrontali și cortexul limbic din ambele emisfere cerebrale, iar în cazul bucăților muzicale care nu ne plac se activează o altă zonă din partea dreaptă a creierului numită circumvoluția parahipocampică, de aceea e bine să fim atenți ce ascultăm. Muzica nu are numai un impact emoțional, ea activează zone cerebrale implicate în gândire și raționare. Creierul poate face distincții muzicale subtile chiar de la vârste foarte mici, ceea ce duce la concluzia că decodarea muzicii este o capacitate înnăscută. Bebelușii au sesizat modificările produse chiar într-un mic fragment dintr-o compoziție de Mozart și au reacționat printr-o stare de agitație și plâns. Cercetările pe grupuri de studenți au pus în evidență faptul că muzica lu Mozart are efecte pozitive asupra gândirii spațiale și ajută la rezolvarea problemelor din acest domeniu (Restak Richard, 2007). Deci să ascultăm cât mai multă muzică compusă de Mozart.

Muzica influențează și activitatea lobilor temporali despre care se știau destul de puține lucruri. Erau considerați mai degrabă zone tampon și mai puțin implicați în diverse activități cerebrale. Lobii temporali se află poziționați în spatele ochilor și în părțile laterale ale creierului, sub tâmple și reprezintă arhiva noastră de imagini și amintiri prin intermediul cărora ne construim ca individualități conectate la viața grupului. Daniel Amen, specialist în neuropsihiatrie, în urma studiilor de imagistică medicală a ajuns la concluzia că lobii temporali contribuie la

memorarea informațiilor, a învățării, socializării și menținerii echilibrului emoțional. Înțelegerea și decodarea limbajului este strâns legată de lobul temporal din partea dominantă a creierului (la unii indivizi este partea dreaptă, însă la majoritatea este parea stângă), însă intervin și în procesarea vizuală și auditivă, în memoria pe termen mediu și lung. Lobul temporal din partea nedominantă intervine în mecanismele de interpretare a expresiilor faciale și a tonalităților verbale. Tot aici sunt prelucrate informațiile muzicale și vizuale, percepem ritmurile și le dăm un sens, recunoaștem chipurile familiare, dăm o semnificație atât expresiilor faciale, cât și tonalității cu care interlocutorul rostește cuvintele. Recunoaștem dacă un chip este vesel sau trist, dacă persoana care vorbește are un ton interogativ sau poate este supărată ori ironică. Putem numi lobii temporali «cortexul interpretativ» deoarece această zonă realizează procesele de interpretarea a informațiilor vizuale și auditive și integrarea lor în enciclopedia proprie. Experiențele clinice au indicat că muzica poate îmbunătăți activitatea lobilor temporali fie prin vocalize, fredonare, cântat sau audiții muzicale. Muzica sub toate aceste forme echilibrează undele cerebrale și au ca efect relaxarea organismului, calmarea sistemului nervos, astfel eliminăm efectele stresului.

Lobii temporali sunt implicați și în mecanismele de memorare, iar sunetele armonioase ale muzicii au un important efect în procesul de învățare. Se consideră că muzica simfonică prin complexitatea compoziției determină formarea unor tipare neuronale mai complexe, ceea ce presupune intensificarea proceselor intelectuale mai laborioase. Însă, nu orice tip de muzică îmbunătățește activitatea creierului. Muzica hard rock, heavy metal sau cântecele cu versuri care transmit mesaje negative de ură, neputință, determină instalarea stării de stres care în timp poate duce la depresii și alte afecțiuni organice prin modificarea ritmului normal al organismului. Muzica, în general, este asimilată cu bucuria, relaxarea, depășirea propriilor bariere.

Un efect pozitiv asupra funcționării neuronilor lobilor temporali îl are deprinderea cântatului la un instrument. Elevii și studenții care au cântat la un instrument au avut rezultate mult mai bune la testele de limbă, dar și la cele de matematică. Cert este că pregătirea muzicală determină intensificarea numărului de circuite cerebrale.[13] Cei care studiază un instrument muzical au cerebelul mai mare, deoarece se dezvoltă structurile de control motor fin, necesare interpretărilor

[13] Richard Restak, *Creierul lui Mozart și pilotul avionului de vânătore. Cum să ne îmbunătățim capacitatea intelectuală*, București, Editura Humanitas, 2007, pg. 184.

instrumentale, lucru dovedit de scanările PET. Dacă nu vă ispitește o astfel de modalitate de a trata lobii temporali, atunci puteți doar să cântați folosindu-vă propria voce, chiar dacă nu excelați, nu ratați nici o ocazie pentru că are efect terapeutic. După ultimele cercetări s-a constatat că în lobii temporali are loc analizarea muzicii ascultate, dar și stocarea memoriei, de aceea, informațiile puse pe muzică se rețin mai ușor, vezi reclamele la diverse produse. Este posibil ca muzica să sensibilizeze cortexul pentru procesarea și fixarea de noi cunoștințe, memorăm mai ușor informațiile după o audiție muzicală.

Lobii temporali sunt responsabili atât de producerea ritmului, cât și în prelucrarea ritmurilor exterioare. Cântecul, dansul pe melodii ritmate, mișcarea ritmică în general au efecte benefice asupra psihicului prin crearea unei stări de bună dispoziție, de relaxare.

Concluzii

Aceasta este vectorialitatea argumentativă pe care mă bazez pentru a convinge cititorii de rolul important al muzicii în dezvoltarea toleranței la stres. Însă, angajatorii se pot întreba cum pot beneficia membrii organizației de efectele muzicii în timpul programului de lucru fără să le scadă randamentul? Audițiile muzicale ar fi o variantă, dar dacă devin obligatorii nu mai au aceleași efecte benefice chiar dacă muzica este plăcută auzului. Un astfel de exemplu l-am avut când în apropierea Crăciunului am mers într-un hipermarket să cumpăr cadouri. În incinta magazinului o atmosferă de sărbătoare, mulțime de cumpărători care căutau cele mai frumoase cadouri pentru cei dragi, iar pe fundal, poate puțin cam tare, se auzeau în difuzoare colinde în interpretări celebre. Muzica avea rolul de a crea atmosfera specifică sărbătorilor de iarnă, conotația era de bucurie, relaxare, însă, când mă pregăteam să plătesc am auzit casiera spunându-i colegei de la casa vecină că până la finalul programului nu mai suportă să asculte aceeași muzică repetată. Deși scopul era altul, totuși, se pare că pentru angajați era stresantă repetarea aceluiași fundal sonor pentru o perioadă lungă de timp. Angajatorul era preocupat de crearea unui ambient plăcut pentru cumpărători, fără să privească și din perspectiva angajaților pentru care muzica reprezenta la un moment dat o pedeapsă.

O reacție de respingere au avut și colegii cărora le-am împărtășit subiectul lucrării: da, muzica este plăcută, dar fiecăruia îi place un

anumit tip de muzică, iar orice formă de obligativitate de a folosi muzica poate genera efectul invers, de scădere a toleranței la stres. Cum să folosim muzica pentru a crește toleranța la stres ?!

Cred că în primul rând e necesar să informăm angajații despre impactul pe care îl are muzica asupra creierului și posibilitățile de dezvoltare personală pe care le oferă dezvoltatea inteligenței muzical-ritmice. Toți comunicăm, însă puțini reușim să dăm aceleași semnificații mesajului verbal și mai ales, nonverbal și paraverbal. De multe ori, sursele de stres sunt reprezentate de decodarea defectuoasă a mesajelor sau de lipsa de coordonare a impulsurilor, fără să conștientizăm acest lucru, din păcate. Uneori, ritmul verbal al unei persoane poate fi o sursă de stres sau tonalitatea, melodicitatea frazei. O voce cu cel mai plăcut timbru, dacă are aceeași tonalitate pe tot parcursul transmiterii mesajului, fără accente pe cuvintele-cheie, fără pauze încărcate de sens, poate îngreuna procesul de decodare și stresa auditoriul. Într-o ședință, o lungă expunere, monotonă, te poate epuiza și pleci de acolo cu dureri de cap.

Toate aceste informații sunt parte componentă a competențelor de comunicare care, din păcate, nu sunt cunoscute într-un mod organizat de către toate categoriile profesionale. De aceea, cultivarea acestor competențe reprezintă o necesitate pentru creșterea performanței profesionale, dar pentru realizarea coeziunii de grup, factor necesar în realizarea obiectivelor și strategiei stabilite de conducerea organizației.

Informații despre inteligența muzical-ritmică, cu evidențierea efectelor benefice și a posibilităților de dezvoltare personală, pot fi furnizate prin sesiuni de training sau de workshop, care se pot desfășura la sediul organizației sau în alte locații ce oferă și avantajul noutății. Odată informați, angajații pot hotărî singuri, dacă ulterior vor da curs unor noi activități pe care firma le pune la dispoziție. Audițiile muzicale realizate în cadrul firmei, prin invitarea unor formații, interpreți, coruri sau în săli de spectacole amenajate, reprezintă o posibilitate. Furnizarea de către firmă a biletelor la spectacole de muzică pop, rock etc., abonamente la teatru, operă sau spectacole de muzică clasică sunt modalități atât de motivare, cât și de cultivare a inteligenței muzical-ritmice a angajaților.

Cursurile de inițiere în studierea unui instrument muzical reprezintă o modalitate de a îmbunătăți performanța cerebrală, în special pentru cei care desfășoară activități ce necesită un control motor fin, dar nu numai. Aici nu se pune problema performanței, ci a menținerii și dezvoltării circuitelor neuronale între cât mai multe zone cerebrale.

Alte posibilități ar fi dotarea cu săli de fitness, mișcarea ritmică după cum am văzut, are un rol important în menținerea sănătății lobilor temporali. Nu ar fi lipsită de interes o sală dotată cu cabine izolate, unde în pauză angajații pot asculta muzica preferată, pot cânta sau pot face toning împrietenindu-se astfel cu propria voce. De cele mai multe ori, când trebuie să facem o prezentare în fața unui auditoriu, vocea noastră ne sperie cel mai tare, o simțim străină.

Socializarea prin intermediul team building-ului recreativ în care pot fi incluse și activități muzicale de tip karaoke este o altă alternativă. Aceste propuneri de utilizare terapeutică a muzicii în tratarea stresului, pot fi completate și cu alte soluții adaptate tipului de activitate prestată în organizație, numărului de angajați, spațiului disponibil etc. Important este ca atât angajatorii, cât și angajații să fie conștienți de rolul muzicii în diminuarea stresului și de creștere a performanței profesionale.

Bibliografie:

1. Amen, Daniel, *Schimbă-ți mintea ca să te vindeci de tulburările emoționale,* București, Editura Curtea Veche, 2008.
2. Bârlogeanu, Lavinia, *Psihopedagogia artei. Educaţie estetică*, Iaşi, Ed. Polirom, 2001.
3. Erickson, Juliet, *Arta persuasiunii*, București, Editura Curtea Veche, 2009.
4. Gardner, Howard et al., *Munca bine făcută. Când excelența și etica își dau mâna*, Editura Sigma, București, 2005.
5. Gardner, Howard, *Inteligențe multiple. Noi orizonturi*, Editura Sigma, București, 2006.
6. Dascălu-Jinga, Laurenţia, *Melodia vorbirii în limba română*, Bucureşti, Ed. Univers Enciclopedic, 2001.
7. Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Éditions Verdier, 1982.
8. Moscovici, Serge(coordonator), *Psihologia socială a relațiilor cu celălalt,* Iași, Editura Polirom, 1998.
9. Ratey, John, *The Neuropsychiatry of Personality Disorders*, Cambridge, Mass: Blacwell Science, 1995.

10. Restak, Richard, *Creierul lui Mozart și pilotul avionului de vânătoare. Cum să ne îmbunătățim capacitatea intelectuală,* București, Editura Humanitas, 2007.
11. Steven J. Stein et al., *Forța inteligenței emoțională. Inteligența emoțională și succesul vostru,* București, Editura Allfa, 2007.
12. Stravinski, Igor, *Poetica muzicală*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967.

Art as a Tourist Attraction of European Countries

Arta - atractivitate turistică a ţărilor europene

Alina-Petronela Haller[1]

Abstract

In this paper we present, through descriptive methods, analysis, synthesis and observation, the interdependence between art and economy, seemingly paradoxical through the different nature of its expression forms. Although few artists create specially for their material welfare, their work is rather passion than profession, the results often are factor of tourist attractiveness and material wealth (for businesses) and psychological well-being (for tourists).

We analyze the particular case of Italy, a country whose tertiary sector (even economy) is supported by tourism activity, foreign visitors opting, especially, for cultural tourism, the main centers of attraction being Rome and Florence.

Keywords: cultural tourism, european economic sistem, economic and social well-being

[1] cercet. șt. pr. III, dr., ICES „Gh. Zane” - Academia Română Filiala Iaşi.

Introducere

Arta este un *summum* de activităţi creative, aparent fără legătură cu aspectele materiale ale vieţii. Sursă de emoţii profunde, activităţile artistice deseori sunt asociate cu aspectele sensibile, emoționale ale vieții și mai puțin cu cele pragmatice, materiale. Operele de artă, indiferent de forma lor, sunt realizate de persoane a căror talent este valorificat şi emoțiile materializate de o așa manieră încât ajung să ofere, intenţionat sau nu, confort psihologic tuturor celor apți să aprecieze rezultatul muncii creative.

Arta şi economia, puse alături, formează un releveu aparent, *kitschos*. Cu toate acestea, într-o lume dominată de bani, melanjul a ajuns să fie destul de armonios odată cu valorificarea posibilităților de a face bani din artă. Progresul economic, tehnologic și deschiderea granițelor, au contribuit la dezvoltarea turismului, în special a celui cultural. Veniturile în creștere și reducerea simțitoare a distanțelor grație îmbunătățirii infrastructurii de transport și reducerii costurilor aferente dau unui număr tot mai mare de oameni posibilitatea de a vizita locuri noi și de a admira opere de artă în forma lor originală, de a interacționa cu alte culturi și de a valorifica sau doar proba multitudinea de informații la care avem, cu toții, acces. Beneficiile sunt multidirecționate: turiștii se simt împliniți în momentul în care văd locuri noi, admiră operele unor artiști renumiți, achiziționează suveniruri, cunosc alte obiceiuri, diferite de cele specifice propriei culturi, agenții economici sunt stimulați să îmbunătățească calitatea produselor pentru a-și maximiza câștigurile, iar economia, în ansamblul ei, câștigă nu doar un plus locuri de muncă, de venituri și o creștre a PIB-ului ci și notorietate. Popularitatea unei regiuni/țări o consacră în rândul principalelor destinații turistice, conturându-se, în felul acesta, un cerc virtuos în care turismul reprezintă factorul motrice al economiei și societății.

Înclinaţia spre activităţi creative conferă unor orașe/regiuni/ţări, o atractivitate aparte. Arta devine un brand de ţară şi un factor principal de creştere economică. Este cazul Italiei care, alături de Spania, Franţa, Grecia, Israel, Egipt etc., are o economie bazată, în mare parte, pe activitatea turistică.

Turismul în Italia

Activitatea turistică s-a dovedit a fi un factor important de creştere economică prin veniturile atrase, prin locurile de muncă create, prin

multitudinea activităţilor comerciale conexe şi dezvoltarea infrastructurii. În ultimele şase decenii, turismul a devenit unul din sectoarele cu cea mai rapidă expansiune[2] peste tot în lume. Oamenii îşi doresc să viziteze locuri noi și, în ciuda dificultăţilor financiare, inclusiv create de criza anului 2008, industria turistică și-a demonstrat capacitatea de a face faţă factorilor exogeni negativi[3]. În ciuda dificultăţilor economice care s-au succedat în timp, favorizat de progresul tehnologic, comunicațional și îmbunătățirea infrastructurii, numărul de turişti, la nivel mondial, a crescut de la 25 milioane în anul 1950 la 278 milioane în anul 1980, estimându-se o creştere până la 1,8 miliarde până în anul 2030, echivalentul unei creşteri de 3,3% anual[4]. În anul 2013, turismul a contribuit cu 9% la PIB şi a reprezentat 6% din exporturile mondiale.

Europa a fost principala destinaţie turistică. Turiştii au motivaţii diferite în alegerea destinaţiei de vacanţă. În anul 2013, din totalul turiștilor europeni, 28% au preferat turismul litoral (de la 40% în anul 2012), 18% au preferat turismul montan (26% în anul 2012), 30% au ales turismul cultural (43% în anul 2012), iar 24% au avut alte motive în alegerea destinaţiei turistice (vizite la prieteni/familie, turism de sănătate, turism sportiv etc.)[5]. Italia a fost, şi rămâne, una din destinaţiile turistice prioritare pentru turiștii europeni și nu numai.

Italia se recomandă ca brand de ţară, unul dintre cele mai puternice din lume, turismul fiind, fără îndoială, pilon de creştere economico-socială. Aici, arta şi cultura au sfidat veacurile. Au rămas mărturia trecutului glorios al unui imperiu, al unei ţări renascentiste înfloritoare şi al unui potenţial de progres material şi spiritual, o moştenire lăsată urmaşilor capabilă să susţină și în viitor, economia şi societatea. În Italia, o mare parte a populaţiei trăieşte din activităţi turistice şi conexe. Cu toate că Italia are un punct nevralgic în numărul redus de specialişti cu studii formale, activitatea turistică este platforma pentru exporturi, principala activitate generatoare de locuri de muncă şi factorul de creştere pe termen lung. Turismul a oferit posibilitatea dezvoltării afacerilor de familie din domenii conexe: restaurante, buticuri, agenţii de turism, gelaterii, pizzerii etc.

Activitatea turistică este susţinută de o bună infrastructură de transport. Italia are avantajul de a fi ştiut să beneficieze de oportunitatea transformării resurselor naturale, istorice şi culturale în factori de

---

[2] ***, 2013, *UNWTO Tourism Highlights*, World Trade Organization
[3] ***, 2013, *ITB World Travel Trends Report 2012*, Berlin: ITB-Library
[4] ***, 2013, *UNWTO Tourism Highlights*, World Trade Organization
[5] ***, 2013, *Attitudes of European Towards Tourism Report*, Flash Eurobarometer 370, European Commission, march

atractivitate turistică.

Activitatea turistică este, în Italia, un important factor de susţinere al exportului. În anul 2007, peste o treime din exporturi (mai precis 38,1%) au fost favorizate de turism.

Cererea pentru servicii şi experienţe de calitate nu se limitează la piaţa turistică de lux. Piaţa italiană este dominată de firme mici şi mijlocii care, în general, nu îşi standardizează produsele. Clasificarea hotelurilor este cea care oferă turiştilor înformaţii despre calitatea serviciilor, însă este una pur orientativă. De regulă, numărul de stele nu este proporţional cu calitatea serviciilor şi diferă mult de la regiune la regiune. Abia în anul 2009 s-a adoptat legal standardul de clasificare al hotelurilor, doar recomandat de *Camera Italiană de Comerţ* (Italian Union Chamber of Commerce) sub forma unui program naţional al calităţii hoteliere intitulat *Ospitalita Italiana*[6].

În anul 2008, *HORECA* (**HO**tels, **RE**staurants, **CA**tering) a oferit pe piaţa italiană a muncii 1,2 milioane de locuri de muncă, adică 5,1% din total. Italia are cel mai mare număr de persoane angajate în sectorul *HORECA* după Spania (7,7%). Sectorul hotelier a furnizat 238000 locuri de muncă, marea majoritate condensate în provinciile Bolzano (10,8%), Aosta Valley (8,7%), Liguria (6,8%), Toscana (6,8%), Sardinia (6,4%). În Basilicata şi Lombardia au fost create cele mai puţine locuri de muncă, câte 3,9% din total[7].

În anul 2012, Italia a fost o destinaţie preferată de 46,4 milioane turişti, cu 0,5% mai mult decât în anul 2011. Conform WTO (World Trade Organization), Italia a fost a şasea destinaţie turistică la nivel mondial după SUA, Spania, Franţa, China şi Macao (China) urmată fiind de Germania, Marea Britanie, Hong Kong (China) şi Australia. La nivelul UE 27, Italia este a treia destinaţie turistică, după Spania şi Franţa, fiind urmată de Germania, Austria, Croaţia, Grecia şi Marea Britanie[8]. Au vizitat Italia, în anul 2012, 12% dintre turiştii belgieni, 3% dintre turiştii bulgari, 9% dintre cei cehi, 14% dintre cei danezi, 16% dintre turiştii nemţi, 6% dintre cei estoni, 7% dintre cei irlandezi, 3% dintre turiştii greci, 7% dintre turiştii spanioli, 8% dintre turiştii francezi, 5% dintre cei ciprioţi, 4% dintre cei

---

[6] Haller Alina-Petronela, 2012, „Italy`s Economic and Social Growth and Development from the Perspective of Influence Factors”, *Progrese în teoria deciziilor economice în condiţii de risc şi incertitudine*, Talabă et al. (coord.), vol. XVIII, Iaşi: Editura Tehnopress, pp. 168-183

[7] ***, 2011, „OECD Studies on Tourism. Italy”, in *Rewiew of Issues and Policies*, OECD Publishing, http://dx.doi.org, pp. 29-30

[8] ***, 2013, *Attitudes of European Towards Tourism Report*, Flash Eurobarometer 370, European Commission, march

letoni, 3% dintre turiştii lituanieni, 16% dintre turiştii luxemburghezi, 27% dintre turiştii maltezi, 27% dintre cei austrieci, 11% dintre cei olandezi, 6% dintre turiştii polonezi, 3% dintre turiştii portughezi, 12% dintre cei români, 9% dintre turiştii slovaci, 7% dintre cei sloveni, 6% dintre turiştii finlandezi, 7% dintre cei suedezi, 5% dintre turiştii englezi, 8% dintre cei unguri, 4% dintre cei macedonieni, 4% dintre turiştii islandezi, 5% dintre cei sârbi, 2% dintre turiştii turci, 9% dintre cei israelieni şi 7 % dintre cei norvegieni[9].

În ciuda faptului că Italia este una din principalele destinaţii turistice ale lumii şi Europei, nu este şi una din cele mai competitive. Competitivitatea turistică este analizată pe baza a paisprezece criterii: reglementările şi politicile economice, sustenabilitate mediului, securitatea, sănătatea şi igiena, priorizarea activităţii turistice, infrastructura transportului aerian, infrastructura transportului terestru, infrastructura tehnologică şi comunicaţională, competitivitatea preţurilor, dezvoltarea industriei tehnologice şi comunicaţionale, resursele umane, afinitatea pentru turism, resursele naturale, resursele culturale[10]. Cea mai competitivă ţară, din punct de vedere al activităţii turistice, este Elveţia, secondată de Germania, Austria, Spania, Marea Britanie, Franţa, Canada, Suedia, Singapore şi Australia. Italia a ocupat, în anul 2013, locul 26, în ascensiune cu un loc faţă de anul 2011, şi locul 18 în Europa. Doar ca titlu informativ şi pentru comparaţie, România s-a situat pe locul 68 în anul 2013 faţă de locul 63 în anul 2011. Principalii factori care susţin competitivitatea turistică în Italia sunt bogăţia culturală (Italia are numeroase situri incluse în patrimoniul cultural mondial, vestigii și opere de artă faimoase) şi infrastructura turistică (împarte primul loc cu Austria), iar factorii care afectează negativ competitivitatea sunt legislaţia şi nivelul ridicat al preţurilor.

Roma, capitala țării, este unul dintre cele mai vizitate orașe ale lumii. În anul 2012, Roma a fost vizitată de 12 milioane turişti dintre care 70% străini. Aceştia au cheltuit 7,3 miliarde euro (echivalentul a aproximativ 609 euro per turist) sumă din care 26,5% a fost cheltuită la hoteluri, 17,2% la restaurante şi baruri, iar 20,2% la magazinele cu produse de îmbrăcăminte. Turştii au cheltuit, în anul 2012, cu 10% mai mult pentru intrările la obiectivele turistice din Roma, faţă de anul 2011[11].

---

[9] ***, 2013, *Attitudes of European Towards Tourism Report*, Flash Eurobarometer 370, European Commission, march.

[10] Blanke Jennifer, Chiesa Thea (eds,), 2013, *The Travel & Tourism Competitiveness Report 2013. Reducing Barriers to Economic Growth and Job Creation*, Geneva: World Economic Forum.

[11] ***, *Rome in 2012: 12 Milion Tourists Visited the Capital, 70 of Whom Hailed from Abroad*,

În anul 2013, capitala Italiei a fost vizitată de 13 milioane turişti, cu 5% mai mult decât în anul 2012[12], dintre care 5 milioane italieni, iar restul de 7 milioane, străini, marea majoritate originari din SUA, Europa (în special Germania, Marea Britanie, Franţa, Spania), America Latină, Rusia şi Asia de Sud-Est (mai ales China şi India). În perioada 23 decembrie 2013 – 3 ianuarie 2014, la Roma s-au cazat oficial 700000 de turişti[13]. Numărul turiştilor a scăzut simţitor dacă facem compataţie cu anul 2007 când Roma a fost vizitată de aproximativ 36 milioane turişti, adică aproximativ 100000 pe zi[14].

Roma artistică - din antichitate până în prezent

Italia este o ţară care oferă diverse forme de turism. Pe plan intern, turismul litoral şi montan primează. Pe plan extern, fără nicio îndoială, turismul cultural este forma preferată de vizitatorii străini. Nu există iubitor de artă şi, sperăm să nu greşim, om care să nu fi auzit, măcar o dată în viaţă, numele lui Leonardo, Michelangelo, Raphael sau altă personalitate a artei italiene. Nu există iubitor de călătorii care să nu treacă pe lista priorităţilor Italia, în special Roma şi Florenţa, centrele culturale ale ţării, mai ales că *... toate drumurile duc la Roma*.

Italia este un muzeu în aer liber. Florenţa, capitala culturală, este marcată de activităţile artistice ale lui Brunelleschi[15] şi ale lui Leonardo[16]. Cu toate că Florenţa este impresionantă şi merită o atenţie specială din partea tuturor iubitorilor de artă[17], în lucrarea de faţă ne vom referi la Roma, capitala Italiei.

Roma, unul din puţinele oraşe ale lumii caracterizat prin peste 3000 de ani de civilizaţie neîntreruptă, este numită şi *Caput Mundi*, *Oraşul*

---

www.italianvenue.com

[12] ***, 2014, *Tourism in Rome Up Five Per Cent in 2013*, www.wantedinrome.com

[13] www.italyrometour.com/travel-blog/rome-tourism-golden-year

[14] ***, 2008, *100000 Tourists a Day*, www.wantedinrome.com

[15] *Filippo Brunelleschi* (1377 - 1446) a fost bijutier, inginer constructor, sculptor, arhitect renascentist florentin. Marea capodoperă a lui rămâne *Domul Santa Maria del Fiore* (Domul din Florenţa - 1420-1436) a cărui cupolă, nesusţinută de piloni sau alt gen de structuri, este un simbol al arhitecturii renascentiste italiene.

[16] *Leonardo da Vinci* (1452 - 1519) a fost sculptor, pictor, arhitect, om de ştiinţă şi inventator renascentist italian care, cu un an înaintea morţii, şi-a anticipat destinul după trecerea în nefiinţă notînd, în însemnările sale, cuvintele ,,Io continuero" - Voi continua/dăinui.

[17] Principalele atracţii turistice ale Florenţei sunt: Muzeul Uffizi - cel mai vechi muzeu din Europa cu o colecţie impresionantă de artă renascentistă, printre care lucrările lui Michelangelo, Leonardo, Botticelli, Rafael, Tiziano, Caravaggio etc., Palazzo Pitti, Palazzo Vecchio, Ponte Vecchio, Basilica di San Lorenzo, Basilica Santa Croce, Piazza della Signoria, Grădinile Boboli, Galeriile Academiei – statuia lui David etc.

Etern, *Capitala Lumii Vestice* sau *Capitala Creştinătăţii*[18]. Roma a fost înfiinţată pe malurile Tibrului, la intersecţia drumurilor comerciale, pe *Colina Palatină* (este *oraşul celor şapte coline*) şi în proximitatea mării, în jurul anului 753 î.H., cu toate că există dovezi arheologice care atestă existenţa activităţii umane încă din secolele 14-10 î.H.[19]

Începutul legendar al Romei este asociat cu *perioada celor şapte regi*, când oraşul s-a întărit şi dezvoltat. În anul 509 î.H. a fost înfiinţată Republica Romană concomitent cu declinul civilizaţiei etrusce. În secolul XV, Roma a cunoscut un reviriment o dată cu recunoaşterea sa ca fiind capitala statelor catolice. În anul 1871, Roma a devenit capitala Statelor Unite Italiene, iar în anul 1946, a Republicii Italia.

Interesul faţă de Roma derivă din caracterul său cultural tridimensional. Roma este, concomitent, antică, renascentistă şi barocă. Clădirile vechi, cu iz de Ev Mediu, pieţele, micile terase şi restaurante, afaceri de familie, înşirate de-a lungul străzilor înguste, specifice Italiei, fac parte din peisaj. Roma este oraşul unde epocile istorice se îmbină armonios şi emoţionant, este atemporar, multidimensional şi multicultural., capabil să se schimbe fără a renunţa la identitatea sa.

Roma antică

Dintre cele şapte coline ale Romei, Capitoline este printre cele mai importante. Pentru romani, a fost loc sacru devenit, după anii 1500 când Michelangelo i-a refăcut arhitectura, locul de guvernământ. În proximitate sunt situate, printre altele, Colosseum-ul, Forul Roman, Forurile Imperiale şi Columna lui Traian, vestigii ale unui imperiu înfloritor. În perioada imperială a fost atins apogeul civilizaţiei antice, în special sub domnia lui Augustus, primul împărat roman (27 î.H.-14 d.H.), când au fost construite băi, temple, colonade, arcuri de triumf şi forumuri. Lemnul şi cărămida au fost înlocuite cu materiale rezistente, marmură şi piatră, oraşul primind un aspect unitar, unic şi impunător. Ulterior perioadei imperiale, Roma a intrat într-o perioadă neagră, *dark ages*, în urma invaziilor barbare. Vestigiile antice de pe Capitoline şi împrejurimi au rămas mărturia unei perioade glorioase, sursă de inspiraţie pentru artişti şi de atracţie pentru turişti. Escavaţiile pe Capitoline au început în secolul XIX continuând să scoată la

---

[18] ***, 2011, *All Rome and The Vatican. The Millenary History of The Eternal City: From The Age of the Caesar to the Present Day*, Edited at Bonechi, Florence, p. 8

[19] ***, 2011, *All Rome and The Vatican. The Millenary History of The Eternal City: From The Age of the Caesar to the Present Day*, Edited at Bonechi, Florence, p. 8

lumină mărturiile unei lumi fascinante, cea a Romei antice.

Roma medievală

Informaţii cu privire la perioada Evului Mediu sunt găsite în bisericile din Roma. Secolul IV a fost caracterizat prin declin, în urma invaziilor străine, iar în perioada 303-327, împăratul Constantin a dat libertate creştinilor astfel încât la Roma s-a consacrat o nouă religie, intrându-se într-o perioadă spirituală, dominată de catolicism. Roma creştină se regăseşte în *bisericile constantine* din secolul IV (San Giovanni in Laterano, San Pietro din Vatican, Santa Maria Maggiore, San Paolo Fuori le Mura), cele începute în secolul IV şi terminate în secolul V, aşa zisele *noi biserici creştine* (de exemplu, Santa Maria in Trastevere, biserici restaurate în rânduri succesive).

În secolul VII, centrul oraşului a fost demolat şi reconstruit, iar templele păgâne, cum ar fi Pantheonul, au fost transformate în biserici creştine.

Roma după secolul XIV

Începând din Evul Mediu, istoria Romei a fost legată de cea a statului pontifical. Odată cu reîntoarcerea papei la Vatican, în anul 1376, după exilul papalităţii la Avignon, Roma a redevenit principalul centru cultural şi comercial al ţării.

În secolul XV, Roma a înflorit. Papa Sixtus IV a angajat artişti din alte provincii pentru a picta Capela Sixtină (Botticelli, Perugino, Pinturicchio, Signorelli, Ghirlandaio) şi pentru a amenaja estetic curtea papală (Donatello, Lorenzo Ghiberti, Leo Battista Alberti). Specifice perioadei Renascentiste sunt Palazzo Venezia, Palazzo della Cancelaria (atribuit, în mare măsură, lui Bramante), Santa Maria del Popolo, San Piero in Montorio.

Capela Sixtină a fost pictată, de către Michelagelo, în timpul Papei Iulius II. Un aport substanţial l-a avut Raphael[20], putând fi vizitate, la

---

[20] *Raffaello Sanzio da Urbio* (1483-1520) este pictor şi arhitect italian renascentist. În picturile sale surprinde, cu claritate, măreţia umană. Împreună cu Michelangelor şi Leonardo da Vinci formează trinitatea artiştilor renascentişti. A murit la numai 37 de ani, lăsând în urmă o colecţie impresionantă ce se găseşte la Muzeul Uffizi, la Vatican (frescele din Salile lui Raphael – cea mai vastă operă din cariera lui) şi nu numai. L-a succedat pe Bramante ca arhitect al Bisericii Sf. Petru din Vatican, însă o mare parte din munca sa a fost demolată sau alterată după moartea lui. Raphael a lăsat în urmă şi lucrări grafice. Este înmormântat în Pantheon.

Vatican, *camerele lui Raphael*.

Secolul XVII a fost dominat de stilul baroc. În pictură a excelat Caravaggio[21], iar în arhitectură Francesco Borromini[22] şi Gianlorenzo Bernini[23]. Perioada cuprinsă între secolele XV şi XVIII a fost supranumită *perioada de aur*.

Principalele atracţii turistice ale Romei

Roma este un oraş cu preponderenţă artistic. Capodoperele Romei atrag, an de an, zeci de mii de turişti. Mult prea puţini sunt străinii care merg la Roma pentru a face plajă pe Malul Mediteranei. Majoritatea sunt atraşi de sculptură, de religvele antice, de pictură, într-un cuvânt de cultura specifică Italiei. Pe un fond turistic dezvoltat, economia se bazează pe serviciile oferite vizitatorilor. Nu este greşit dacă afirmăm că Roma trăieşte din servicii. În peisajul boem al Romei sunt inserate, în mod fericit, restaurante, terase, agenţii de turism, case de modă, parfumerii, magazine pline de souveniruri şi buticuri. Localnici sunt deschişi, capabili să se înțeleagă cu oricine, indiferent de limba vorbită, mult prea conştienţi de faptul că bunăstarea lor depinde de banii cheltuiți de turiști.

Doar ca fapt divers putem să exemplificăm valoarea a două picturi realizate de Leonardo da Vinci şi a Capelei Sixtine: *Cina cea de Taină* are o valoare estimată la 510 milioane dolari, *Gioconda* are o valoare estimată la 642 milioane dolari (este expusă la Muzeul Luvru din Paris), iar *Capela Sixtină* este estimată la 789 milioane dolari[24]. Dacă avem în vedere totalitatea operelor de artă existente pe teritoriul italian sau realizate de către artiştii italieni, nu greşim afirmând că această ţară are o valoare greu de estimat, în mare parte raportată la prolifica activitate artistică din

---

[21] *Michelangelo Mersi da Caravaggio* (1571-1610) a fost pictor precursor al stilului baroc şi inovator în domeniul picturii. Tablourile sale reflectă un realism brutal şi au o dimensiune umană marcantă. S-a format în şcolile de artă florentine, iar tehnica sa este considerată deosebită (picturile îşi intensifică nuanţele odată cu trecerea timpului). A fost o personalitate controversată (aventurier, coleric, pribeag, conflictual, închis pentru crimă şi conflict, deţinător al Ordinului Cavalerilor de Malta, apoi Cavaler – Monah). A murit sărac şi bolnav de malarie.

[22] *Francesco Borromini* (1599-1667) a fost o figură marcantă a arhitecturii italiene baroce, alături de Gian Lorenzo Bernini şi Pietro da Cortono. Cu o personalitate melancolică şi colerică, a murit prin sinucidere. Au rămas, în urma lui, contribuţiile aduse, printre altele, la Bisecicile San Carlo alle Quattro Fontane, Oratorio dei Fillipini (Biserica Santa Maria in Vallicella sau Chiesa Nuova), Sant'Ivo alla Sapienza, Sant'Agnese in Agone.

[23] *Gian Lorenzo Bernini* (1598-1680) a fost sculptor şi arhitect italian din perioada barocă. Principala sa contribuţie a fost Piaţa Sf. Petru de la Vatican, înconjurată de o colonadă formată din 284 de coloane dispuse pe patru şiruri. A stat în serviciul a opt papi şi este înmormântat în Biserica Santa Maria Maggiore.

[24] www.monitorulexpres.ro

perioadele renascentistă şi barocă şi la vestigiile antice.

Roma a luat naştere în secolele VIII şi VII î.H., în urma concentrării satelor de pe malurile Tibrului. În secolul VI î.H. Roma era un oraş fortificat, protejat de o stâncă fortificată pe Capitoline, cu o escală fluvială pe Tibru şi un centru comercial şi politic în For, cu edificii publice şi sanctuare, cel mai vechi fiind Templul lui Jupiter Capitolin[25].

În secolele II şi I î.H., după cucerirea greacă, oraşul a primit un aspect nou, cu o puternică influenţă greacă. Au fost construite porticuri publice şi bazilici servind ca spaţiu pentru activităţi juridice şi porticuri comerciale. Între 179 şi 142 î.H. a fost construit primul pod pe Tibru, Ponte Emilio. În anul 64 d.H. cea mai mare parte a Romei a ars, ocazie cu care Nero a transformat centrul urban într-o vilă grandioasă. Lucrările începute de Nero au fost continuate de împăraţii flavieni, în special Domiţian, Vespasian şi Titus care, între anii 75 şi 80, au ridicat Amfiteatrul Flavius (Colosseum). Din secolul II datează termele, Forul lui Traian, Templul Venerei, Noul Pantheon, Mauzoleul lui Adrian (Hadrianus), iar din secolul III datează Termele lui Diocletian şi Basilica lui Maxentius.

În cele ce urmează vom prezenta principalele puncte de atractivitate turistică ale Romei, fără pretenţia de a le surprinde sau explica pe toate. Niciodată nu va exista suficientă hârtie sau cuvinte pentru a surprinde şi descrie frumuseţea, bogaţia culturală şi măreţia Romei.

Capitoline sau *Campidoglio* (în vechime), una din cele şapte coline ale oraşului, a fost centrul politic, social şi religios al Romei. Pe Capitoline arheologii au găsit urme de civilizaţie datând din Epoca Bronzului (1200 – 1000 î.H.)[26]. Un aport considerabil l-a avut Michelangelo care, în calitate de arhitect, a decorat piaţa plasând în centru statuia Impăratului Marcus Aurelius (1538). În Piaţa Capitoline se găseşte unul din cele mai importante muzee ale Romei, Muzeul Capitoline. Acesta adăposteşte una din cele mai vechi şi prestigioase colecţii de artă din lume, practic patrimoniul Romei antice. Muzeul are trei componente: Palazzo Nuovo, Palazzo dei Conservatori şi Pinacoteca Capitolina. În Palazzo Nuovo găsim, începând din anul 1734, Sala Împăraţilor (65 de busturi ale împăraţilor romani, inclusiv bustul Elenei, mama lui Constantin, de origine greacă), statuia lui Venus Capitolina (copie după originalul grecesc) şi alte piese de importanţă majoră. Palazzo dei Conservatori şi Pinacoteca Capitolina, aceasta din urmă înfiinţată în anul 1748, adăpostesc, printre altele, celebra statuie din bronz a Lupoaicei - Lupa Capitolina - sec. V î.H.,

---

[25] Staccioli Romolo Augusto, 2008, *Vision Roma. Past and Present*, Padova: Politipografica

[26] Borgna Gianni, 2011, *The Capitoline Museums Guide*, Milan: Electa.

capul şi mâna uriaşei statui a lui Constantin, iniţial expuse în Biserica (Basilica) lui Marxenţiu, colecţia Castellani de vase greceşti negre şi roşii. Statuia Lupoaicei cu Romulus şi Remus şi capul din bronz al lui Constantin au fost donate muzeului de către Papa Sixtus al IV-lea în anul 1471. Statuia Lupoaicei a fost amplasată iniţial în piaţă. Michelangelo a reorganizat muzeul, a mutat statuia înăuntru şi i-a adăugat pe Romulus şi Remus (realizaţi de Pollaiolo), statuia primind denumirea de *Mater Romanorum*, în ciuda faptului că nu există conexiuni cu începuturile legendare ale Romei. Alte atracţii ale muzeului sunt statuile: Minervei (3 metrii înălţime), Împărătesei Faustina – soţia lui Antonius Pius (138 – 161 d.H.), ale lui Pan (două statui identice găsite în Pompei), lui Marte, lui Hercule, Ledei cu Lebăda, lui Eros, lui Hercule Copil cu Şarpele, Fântâna cu Statuia lui Morforio (găsită în secolul XVI – 1594 - în Forumul lui Marte) Colecţia Egipteană (punctul de atracţie este Statuia Faraonului Amasis II din Dinastia 26), mozaicuri din secolele XVIII şi XIX, Încăperea Împăraţilor, Sala Gladiatorilor, Colecţia de Medalii (peste 50000 de bucăţi), Colecţia de Bijuterii a Familiei Castellani, celebra pictură a lui Caravaggio, Sf. Ioan Botezătorul (1602), picturi ale lui Dosso Dossi, Tizian, Rubens, Anton Van Dyck etc.

Columna lui Traian (113 d.H.) este constituită din optesprezece tambururi din marmură. Are o înălţime de 40 metri. Iniţial a avut în vârf statuia lui Traian înlocuită de Papa Sixtus al V-lea cu statuia Sf. Petru. Columna a fost gândită ca mormânt al împăratului. Pe columnă sunt reprezentate scene din luptele de cucerire a Daciei (101-102 d.H. şi 105-106 d.H.), fiind sculptate peste 2500 de personaje, Traian apărând de 60 de ori. Columna lui Traian este singurul monument dedicat unui popor cucerit, arhitectul fiind Apollodor din Damasc. Columna a fost pictată, însă doar pe alocuri a mai rezistat.

Basilica Ulpia, proiectată tot de Apollodor din Damasc între 106-113 d.H., este un complex impresionant, finanţat din banii aduşi din Dacia. *Ulpia Traiana* a fost cea mai mare biserică construită vreodată la Roma.

Forul Roman include o serie de vestigii, mărturie a unui Imperiu Roman antic măreţ. A fost centrul comercial, religios, politic şi judecătoresc. Basilica Aemilia (origine elenă; aici se desfăşurau activităţi politice, economice şi juridice care nu se puteau realiza în aer liber), Templul lui Antonius şi Faustinei (141 d.H.), Area lui Septimius Severus (203 d.H.), Basilica Julia (54 î.H.), Templul lui Saturn (497 î.H.), Templul lui Castor şi Pollux (484 î.H.), Templul Vespasianelor (81 d.H.), Templul lui Divus Julius (29 î.H.), Templul Vestei (191 d.H.), Templul lui Divus

Romulus (început de Marxentiu şi continuat de Constantin; are uşi din bronz), Basilica lui Marxentius (308 d.H.), Arca lui Titus (81 d.H.), Templul lui Venus şi Romei (121 d.H.), Arca lui Constantin (315 d.H.) sunt doar o parte din vestigiile ce pot fi admirate în For.

Colosseum-ul sau *Amphiteatrum Flavium* (80 d.H.) este simbolul Romei şi, poate nu greşim, al Italiei. Este cel mai mare amfiteatru construit la Roma, început de Vaspasian în anul 70 d.H. şi inaugurat de Titus în anul 80 d.H. printr-o suită de ceremonii de-a lungul a 100 de zile. Amfiteatrul a fost şi rămâne impresionant: 80 de arcade la parter, 160 de ieşiri (vomitoria), un sistem complex de arcade şi bolţi şi o capacitate de 70000 de locuri. Amfiteatrul a fost *păzit* de *Colosul lui Nero*, o statuie enormă din bronz aurit înaltă de 35 metri, sculptată de grecul Zenodor. Ultimul spectacol despre care se cunosc informaţii a avut loc în Colosseum în anul 523 d.H. sub regele goţilor, Teodoric, rezumat la vânătoare (luptele cu gladiatori au fost abolite încă din anul 438 d.H.). Numele de Colosseum a fost dat în Evul Mediu. Între secolele XV şi XVIII a fost transformat în carieră de blocuri de travertin, după care a fost dedicat Papei Benedict al XV-lea[27].

Palatine Hill este o altă colină importantă a Romei, locul sacru care a dat naştere oraşului. În anul 44 î.H. Augustus şi-a mutat locuinţa în Palatin şi, ulterior, toţi împăraţii au locuit aici. În anul 64 d.H., a izbucnit un incendiu în zona Circului Maximus, incendiu în care o mare parte a Romei a ars. Acesta a fost provocat, se pare, de împăratului Nero. Reconstrucţia a oferit prilejul realizării unor clădiri noi, impresionante, cum ar fi, de exemplu, Domus Aurea (Casa de Aur). Circus Maximus (construit pe locul unde ar fi avut loc răpirea Sabinelor; cel mai mare edificiu pentru spectacole, de 600 metrii lungime şi 200 metri lăţime, cu o capacitate până la 300000 de spectatori), Bocca della Verita (un disc rotund din piatră reprezentând faţa unui zeu al apelor), Biserica Santa Maria in Cosmedin (sec. VI-VII), Teatrul lui Marcellus (13 î.H. – început în timpul lui Caesar şi terminat în cel al lui Augustus, în anul 11 î.H.; primul teatru stabil din piatră, cu o capacitate de 15000 de locuri) sunt principalele atracţii turistice de pe Palatine.

Piazza Navona este cea mai faimoasă şi frumoasă (putem afirma fără să greşim) piaţă în stil baroc. Iniţial a fost stadion destinat activităţilor sportive (Stadionul lui Domiţian - 85 d.H. - cu o capacitate de 30000 de

---

[27] ***, 2011, *All Rome and The Vatican. The Millenary History of The Eternal City: From The Age of the Caesar to the Present Day*, Edited at Bonechi, Florence.

locuri). A fost restaurat de Severus Alexander în anul 228 d.H. şi a rămas în folosinţă până la începutul secolului al V-lea când a fost demolat progresiv pentru a face loc uneia din cele mai uluitoare pieţe din Roma. Principala atracţie este faimoasa capodoperă a lui Bernini, Fântâna celor Patru Râuri (1651): Dunărea, Gangele, Nilul şi Rio de la Plata.

Pantheon-ul (27 î.H.) a fost, iniţial, un templu păgân dedicat tuturor zeilor Olimpului. A fost reconstruit în întregime între anii 118 şi 125 d.H. de către Hadrianus după distrugerea sa din anul 80 d.H. Este cel mai bine conservat vestigiu antic transformat, în timp, în biserică creştină (609 d.H. – Santa Maria ad Martyres - după ce împăratul Bizanţului, Foca, l-a dăruit Papei Bonifaciu IV) şi în mauzoleu al personalităţilor (mormântul lui Raphael). Pantheonul are o arhitectură unică, copiată peste tot în lume, fiind luminat doar printr-un hublou circular în cupolă cu un diametru de 9 metri.

Fontana di Trevi este, cu siguranţă, cea mai renumită fântână din Roma, opera lui Pietro da Cortona şi Bernini, iar ulterior şi-a adus aportul şi Nicola Salvi care a finalizat fântâna între 1732 şi 1751. Elementul centrat este Statuia lui Neptun (realizată de F. Valle).

Băile lui Dioclitian sunt cele mai grandioase băi termale din Roma (298 – 306 d.H.), cunoscute sub numele de Termini (astăzi punctul nodal al liniilor de metrou şi gara).

Piazza di Spagna are, ca principale atracţii, Fântâna Barcaccia (opera lui Bernini), Obeliscul Sallustian şi Biserica Franciscană Trinita dei Monti (1503). În Piazza di Spagna au avut lor ritualuri şi întâlniri masonice, iar Casanova a menţionat-o în celebrele lui memorii. În Piazza di Spagna se găseşte celebra stradă a marilor case de modă.

Piazza del Popolo, în stil neoclasic, este rezultatul geniului creativ al lui Giuseppe Valadier (1793). Complexele statuare (Statuile celor Patru Anotimpuri, Fântâna lui Neptun cu Tritonii, Fântâna Romei între Râurile Tibru şi Aniene) sunt operele lui Gnaccarini, Laboureur, Stocchi, Baini şi Ceccarini (sec.XIX).

Villa Borghese a fost construită la începutul anilor 1600 pentru Cardinalul Scipione Caffarelli Borghese. Parcul care înconjoară vila este cel mai mare parc din Roma, întinzându-se pe un perimetru de 6 km. În Muzeul Borgheze pot fi admirate, printre altele, opere ale lui Gianlorenzo Bernini, Antonio Canova, Tizian, Caravaggio, Raphael.

Mausoleul lui Adrian (Hadrianus) a fost început în jurul anului 130 d.H. şi terminat de Antonius Pius în anul 139 d.H., la un an după moartea lui Hadrianus, când acesta a şi fost îngropat în mausoleu. În secolul al X-

lea a fost transformat în fortăreaţă destinată apărării palatelor Vaticanului de care este legat printr-un viaduct şi a primit numele de Castelul Sant'Angelo .

Un alt obiectiv situat în proximitatea Capitolinei, de dată mult mai recentă, este *Palazzo Venezia*, o construcţie grandioasă realizată în a doua jumătate a secolului XV cu aportul considerabil al lui Alberti Mantegna, adăposteşte, printre altele, porţelanuri, ceramică, obiecte din bronz şi argint, sculpturi în lemn, obiecte din cristal, picturi realizate de artişti italieni şi străini. Palazzo Venezia dedică un spaţiu considerabil memoriei eroilor italieni.

Biserica (Basilica) Sf. Petru este centrul de greutate al statului Vatican şi al Romei. În antichitate, zona unde este astăzi Statul Vatican se numea Ager Vaticanus, fiind considerată insalubră. În secolul I d.H. a fost asanată (iniţial zonă mlăştinoasă), iar împăratul Caligula (37-41 d.H.) a cerut construirea unui circ terminat, în final, de Nero (54-68 d.H.). Ager Vaticanus nu este una din cele şapte coline ale Romei dar, cu siguranţă, cea mai cunoscută. Statul Vatican este cel mai mic din lume, de numai 44 ha[28].

Se presupune că în Ager Vaticanus au fost ucişi, prin tortură, creştinii acuzaţi de Nero că ar fi provocat incendiul din anul 64 d.H., printre care şi Sf. Apostol Petru, crucificat cu capul în jos, îngropat în zona oamenilor săraci şi în mijlocul mormintelor păgâne. În anul 349, împăratul Constantin a construit o biserică destinată Sf. Apostol Petru pe locul unde se presupune că ar fi mormântul acestuia. Biserica a fost complet distrusă astfel încât, în anul 1506, a început reconstrucţia acesteia de către Bramante. La proiectarea noii biserici au participat artişti faimoşi, printre care, Michelangelo şi Raphael. Pe parcursul celor 120 de ani de-a lungul cărora a fost construită Biserica Sf. Petru s-au succedat 18 papi şi 12 arhitecţi[29]. Biserica are formă de cruce grecească, iar cupola este similară celei a Domului din Florenţa - Santa Maria del Fiore. Biserica Sf. Apostol Petru a fost sfinţită pe 18 noiembrie 1626. Altarul este sub forma unui baldachin din bronz înalt de 29 de metri, realizat de Bernini şi inaugurat de Papa Urban VIII. Uriaşa statuie a Sf. Apostol Petru a fost realizată, după unele surse, de către Arnolfo di Cambio în perioada 1243-1302, iar după alte surse în secolul V de către un sculptor anonim.

Astăzi, turiştii sunt atraşi de martiriul Sf. Apostol Petru dar şi de

---

[28] Cecilia Carla, 2009, *A View of the Vatican*, Edizioni Musei Vaticani, Vatican Press, Vatican City State, p.7

[29] Cecilia Carla, 2009, *A View of the Vatican*, Edizioni Musei Vaticani, Vatican Press, Vatican City State, p.18

capodoperele lui Michelangelo, în special La Pieta[30] şi Capela Sixtină, Muzeul Vaticanului, Camerele lui Raphael, Apartamentul Borgia. Vaticanul adăposteşte un tezaur artistico-cultural copleşitor. Statul Vatican, independent şi suveran, a fost fondat pe data de 11 februarie 1929, odată cu semnarea Tratatului Lateran. Este situat în perimetrul urban al capitalei Italiei, înconjurat cu ziduri, cu excepţia Pieţei Sf. Petru, încadrată de 284 de colonade dispuse în patru șiruri care strâng piața ca într-o îmbrățișare. În Vatican există cinci intrări, toate păzite. Suveranul Vaticanului este Papa Pontif. Statul Vatican are propriul steag, monedă, timbre, servicii bancare, servicii poştale, post de radio, tipografie - înfiinţată în anul 1585 la dorinţa Papei Sixtus V. În Vatican trăiesc aproximativ 750 de persoane, din care mai mult de jumătate sunt rezidenţi, iar restul au drept temporar de habitaţie.

Roma creştină este reprezentată de *oraşul subteran al morţilor* sub forma a kilometrii de galerii subterane. Catacombele creştine romane sunt, de fapt, cimitire. În Catacombele Sf. Calist sunt sute de morminte şi camere funerare (cubiculas) printre care cele ale primilor papi ai Romei. Catacombele Sf. Calist reprezintă cimitirul primilor creştini ai Romei, din secolul IV-lea. Centrul de interes îl reprezintă Cripta Papilor şi Cripta Sf. Cecilia. Catacombele Sf. Sebastian ascund inscripţii cu invocări către Sf. Apostoli Petru şi Pavel şi cripta Sf. Sebastian, oficial al armatei condamnat la moarte prin străpungere cu săgeţi deoarece nu a vrut să renunţe la credinţa creştină.

Concluzii

Nimic nu este mai fascinant decât o ţară-muzeu. Orice iubitor de artă, cultură şi călătorie îşi propune să viziteze, măcar o dată în viaţă, Italia, în special Florenţa, capitala culturală, şi Roma, capitala oficială şi o destinaţie turistică fascinantă. După ce un turist a vizitat o dată Roma îşi doreşte să se reîntoarcă ori de câte ori are ocazia.

În lucrarea de faţă am prezentat, pe scurt, principalele atracţii artistice și turistice, în același timp, ale capitalei Italiei, de o valoare colosală. Pe lângă efectele asupra vizitatorilor există efecte economice,

[30] *La Pieta* este expusă la intrarea în Biserica Sf. Petru. A fost realizată de către Michelangelo la vârsta de doar 24 de ani, la comanda cardinalului francez Jean Bilbères de Lagraulas pentru Capela St. Petronilla unde a rămas până la demolare, în anul 1544. Michelangelo a realizat patru variante ale sculpturii, însă a terminat doar una.

deloc de neglijat. Dacă Italia nu ar deţine valori cultural-artistice inestimabile, cu siguranţă structura economică a ţării s-ar prezenta cu totul altfel. Bunăstarea economică generată de cultură este rezultatul simţului creativ şi capacităţii italienilor de a aprecia și încuraja dintotdeauna activitatea artistică și de a-și conserva patrimoniul cultural și peisagistic.

Bibliografie

***, 2008, *100000 Tourists a Day*, www.wantedinrome.com

***, 2011, „OECD Studies on Tourism. Italy", in *Rewiew of Issues and Policies*, OECD Publishing, http://dx.doi.org, pp. 29-30

***, 2011, *All Rome and The Vatican. The Millenary History of The Eternal City: From The Age of the Caesar to the Present Day*, Edited at Bonechi, Florence

***, 2013, *Attitudes of European Towards Tourism Report*, Flash Eurobarometer 370, European Commission, march

***, 2013, *ITB World Travel Trends Report 2012*, Berlin: ITB-Library

***, 2013, *UNWTO Tourism Highlights*, World Trade Organization

***, 2014, *Tourism in Rome Up Five Per Cent in 2013*, www.wantedinrome.com

***, *Rome in 2012: 12 Milion Tourists Visited the Capital, 70of Whom Hailed from Abroad*, www.italianvenue.com

Blanke Jennifer, Chiesa Thea (eds,), 2013, *The Travel & Tourism Competitiveness Report 2013. Reducing Barriers to Economic Growth and Job Creation*, Geneva: World Economic Forum

Borgna Gianni, 2011, *The Capitoline Museums Guide*, Milan: Electa

Cecilia Carla, 2009, *A View of the Vatican*, Edizioni Musei Vaticani, Vatican Press, Vatican City State

Haller Alina-Petronela, 2012, „Italy`s Economic and Social Growth and Development from the Perspective of Influence Factors", *Progrese în teoria deciziilor economice în condiții de risc și incertitudine*, Talabă et al. (coord.), vol. XVIII, Iași: Editura Tehnopress, pp. 168-183

Staccioli Romolo Augusto, 2008, *Vision Roma. Past and Present*, Padova: Politipografica.

www.italyrometour.com/travel-blog/rome-tourism-golden-year.

Explorarea patrimoniului artei sacre: catedrala, teologie şi arhitectură a luminii

Exploring the patrimony of sacred art: the cathedral, theology and architecture of light

Livia Georgeta Suciu[1]

Abstract

Within the current crisis of humanities culture and education we suggest an actual entrance path to the symbolic and spiritual dimension of the cultural and religious patrimony. We put forward a way to unravel the religious art patrimony through an exploring educational project regarding the Western or local Gothic architecture monuments. Taking into account that the emotional counterpart awards, the educational process with value and that the work of art provides us with emotional knowledge that can be more substantial than the rational – conceptual knowledge, we promote through this project the profound dimensions of spirituality, sensitivity and affectivity for raising human personality.

The theoretical part of the project sheds light on the tight relationship between architecture, theology, spirituality and philosophy during the Middle Ages.The new art of cathedrals that emerged in the 12th century under the influence of Dionysius' the Areopagite mystic theology, according to which God is light, may also be identified in the architectural structure of the Saint-Denis cathedral, flooded by light, that enforces through its architectural shapes and proportions the new mystic theology of light. The influence of the scholastic thinking principles of Thomas

[1] lect. dr. la Universitatea „Babeş-Bolyai“, Cluj-Napoca, România.

Aquinas, regarding the divisions and sub-divisions of the cathedral's structure, emphasize the same profound connection between art, architecture, religion, philosophy, literature that mark our emotional knowledge and perception.

The applied part of the project proposes a teaching guide for the exploration of a Gothic art representative monument St Michael's Church of Cluj – Napoca, within its historic, architectural, theological context comprises several elements: theoretical and bibliographical documents, visit plans, questionnaires, photographs, interpretation drills and so forth.

Keywords: educational project, Gothic architecture, cathedral.

Formarea educativă spiritual – afectivă prin explorarea patrimoniului artei sacre

Asistăm în zilele zilele noastre la dislocarea fundamentelor existenţei noastre în ansamblu, suntem prinşi nu doar de crizele economice, sociale, politice, ci şi ştiinţifice, culturale, spirituale şi educaţionale. Aceste crize n-au ocolit domeniul educaţional, ba dimpotrivă au spulberat visul modern al educaţiei, visul de a face din om o fiinţă perfectă prin intermediul educaţiei. In ultimele decenii remarcăm o mişcare de reformă educaţională care încearcă să ne reorienteze înspre dimensiunea umanistă şi culturală a educaţiei, înspre cultivarea valorilor culturii, spiritualităţii, sensibilităţii şi afectivităţii fiinţei umane, dimensiune neglijată în mare parte în ritmul alert în care a fost antrenată educaţia în secolul nostru al crizelor social-economice. In faţa accelerării progresului tehnic-economic s-a conştientizat faptul că o altă criză fundamentală ameninţă umanitatea şi aceasta se datorează ignorării rolului educaţiei umaniste, a dimensiunii spirituale, sensibile şi afective a formării personalităţii umane, care ar putea avea efecte devastatoare pentru umanitatea noastră şi evoluţia societăţii în ansamblu. Prin urmare, s-a conturat un alt ideal educaţional în ultimele decenii, al formării omului prin cultură, al împlinirii umane prin cultură, al încorporării valorilor culturii, spiritualităţii, sensibilităţii şi afectivităţii în procesul educativ, deopotrivă cu valorile dimensiunii ştiinţifice, cognitive, logice, raţionale, cultivate până acum în mod preponderent.

Asupra acestui pericol care ameninţă domeniul educaţiei ne atrage atenţia şi filosoful şi pedagogul John Dewey care explică clar că marea greşeală care poate duce la dezintegrarea educaţiei este „tendinţa de a separa valorile educaţionale"(1.), şi practic, marea ruptură între disciplinele umaniste şi disciplinele ştiinţifice. Noi trebuie să luptăm împotriva acestei „segregări educaţionale" şi să răsturnăm primatul educaţiei ştiinţifico-

raţionale, dat fiind că şi disciplinele umaniste au o valoarea intrinsecă incomparabilă şi de neînlocuit în experienţa noastră şi pot reprezenta ceva valoros pentru viaţa noastră, care să o îmbogăţească şi să o înfrumuseţeze inestimabil. E bine să înţelegem că subiectele pe care le abordăm în educaţie fac parte din cultură, atunci când sunt abordate într-o varietate cât mai mare de sensuri, atunci când le percepem în multitudinea relaţiilor şi legăturilor lor cu diverse contexte, nu numai ştiinţifice, economice, tehnice, ci şi în contexte umane mult mai largi. Reuşim să îmbogăţim semnificaţia faptelor atunci când înţelegem implicaţiile lor social-umane sau, pe scurt spus, implicaţiile lor pentru ansamblul vieţii noastre.

Dar, pentru ca educaţia să-şi îndeplinească principalul său efect, „realizarea unei vieţi bogate în semnificaţii”(2.), ca să se ajungă la „înţelegerea caldă şi aprofundată a întregului ansamblu al unei situaţii“, trebuie să-i ajutăm pe elevi să descopere valoarea intrinsecă a oricărei teme de studiu care să-i provoace să se implice personal sau, altfel spus, trebuie să-i ajutăm să-şi descopere propria motivaţie. Nu este suficient să transmitem o cantitate de informaţii şi de cunoştinţe raţionale, să furnizăm explicaţii ştiinţifice într-un limbaj raţional-conceptual, pentru că de fapt mult mai important este să construim sensuri şi semnificaţii, ori sensurile survin mai degrabă ca revelaţii.

Sensurile se construiesc prin implicarea personală şi ne oferă o înţelegere profundă, mult mai profundă decât ceea ce învăţăm pentru că alţii ne explică că are valoare. Dewey insistă pe faptul că există o mare diferenţă între ceea ce învăţăm de la alţii că ar fi valoros şi ceea ce apreciem personal ca fiind profund semnificativ. De exemplu, apare diferenţa între teoriile şi explicaţiile cu privire la operele de artă şi, pe de altă parte, contactul direct cu acestea. Marea diferenţa este că în ultimul caz se declanşează atitudinea afectivă: atunci când suntem în faţa operei de artă ne simţim sensibilizaţi, emoţionaţi şi copleşiţi de impactul direct cu opera artistică. Concluzia spre care ne orientează Dewey este aşadar, că numai dacă apreciem subiectele de studiu ca experienţe plăcute, care ne îmbogăţesc şi înfrumuseţează viaţa, atunci educaţia îşi îndeplineşte principalul său efect. Dacă contactul cu literatura şi operele de artă ne prilejuiesc experienţe plăcute s-ar putea ca aceasta să fie principala lor calitate educativ-formativă pe care trebuie de altfel, să o reperăm în toate tematicile de studiu.

Trebuie să-i ajutăm pe elevi să descopere pe cont propriu valoarea lor intrinsecă. Astfel, întreabă consecvent Dewey, care ar fi funcţia literaturii, filosofiei, artei în educaţie? Și răspunsul său este semnificativ:

„această intensificare a calităţilor, care face din orice experienţă ceva atrăgător, ceva ce poate fi însuşit şi apt de asimilare totală şi care produce plăcere, constituie funcţia de frunte a literaturii, a muzicii, a desenului, a picturii, etc., în educaţie (...). Ele nu sunt un lux al educaţiei, ci expresii marcante a ceea ce face ca educaţia să aibă valoare“(3).

Intrebarea mai amplă care se impune, aşadar, în acest context ar fi următoarea: cum am putea promova în procesul educativ aceste experienţe personale, profund semnificative, sensibile, emotive, spirituale, afective? Şi unul din exemplele pe care dorim să insistăm este simplu: prin implicarea tinerilor în activităţi care favorizează contactul direct cu operele de artă. Propunem prin urmare o cale educaţională concretă de acces la patrimoniul cultural şi la dimensiunea sa simbolică, spirituală extrem de bogată. Exploatarea acestui patrimoniu reprezintă una din căile care ne-ar salva pe de o parte de „sărăcirea culturală“ în creştere continuă, de ignoranţa crescândă în materie de cultură artistică, religioasă, spirituală, filosofică, întărind astfel un element fundamental al culturii generale. Fără iniţierea în dimensiunea simbolică, spirituală a patrimoniului cultural, o mare parte din operele artei şi culturii ar rămâne incomprehensibile. Sunt binevenite în acest context proiectele educative care să le permită tinerilor accesul la nenumăratele opere de patrimoniu cultural al umanităţii foarte bogat în domeniul religios, fie că explorează mulţimea operelor de artă cu caracter sacru, pictura, sculptura, muzica, arhitectura religioasă, sau chiar influenţa sărbătorilor religioase asupra vieţii noastre.

O astfel de explorare oferă chei de înţelegere a lumii în care trăim, a umanităţii şi spiritualităţii noastre formate sub influenţa religiilor şi filosofiilor, dezvoltă atât gândirea şi spiritul critic cât şi înţelegerea sensibilă, spirituală, emotivă, afectivă a operelor patrimoniului cultural. Alegem spre exemplificare cazul exemplar al explorării patrimoniul artei religioase, bunăoară prin propunerea unor proiecte de explorarea practică împreună cu elevii a catedralele gotice, fie acestea celebrele edificii ale artei gotice medievale sau chiar edificiile gotice din propriul lor oraş, precum Biserica Sfântul Mihail din Cluj-Napoca.

Astfel de proiecte de experimentare practică, aplicată, a patrimoniul artistic spiritual reuşesc totodată să echilibreze dimensiunea teoretico-raţională folosită de regulă la clasă, cu dimensiunea deosebită despre care am vorbit mai sus, dimensiunea debordantă, profund semnificativă a experienţei afective, emoţionale, spirituale, a imaginaţiei creative. Această dimensiune scapă cunoaşterii raţionale şi este intraductibilă în limbajul teoretic conceptual. Dar nu trebuie neglijată în

educaţia copiilor, dat fiind că, aşa cum demonstrează experimentele psihologice de la Piaget încoace, cunoaşterea nu mai poate fi separată de afectivitate, orice proces cognitiv are şi o miză afectivă şi invers, cunoaşterea şi afectivitatea fiind indisociabile şi interdependente.

Reţinem aşadar, concluzia că, de fapt, atunci când intervine miza afectivă, procesul educativ capătă valoare. Prin urmare, nu trebuie să neglijăm acestă dimensiune fundamentală, de a ancora şi a dobândi cunoştinţele teoretice prin intermediul filtrului afectivităţii noastre, prin intermediul propriilor noastre experienţe personale subiective. Cunoaşterea noastră ar trebui să fie trăită şi ancorată afectiv şi noi ar trebui să ne mişcăm mai degrabă pe această graniţă mobilă dintre cunoaştere şi afectivitate. Educaţia artistică şi culturală, contactul cu literatura, pictura, muzica, dansul, teatrul, cinematografia sau arhitectura ne pot deschide spre alte tipuri de experienţă, spre alte tipuri de înţelegere mai profunde, care ne provoacă sensibilitatea şi trăirile afective, şi practic ne înfrumuseţează şi ne îmbogăţesc viaţa. Suntem aşadar, în asentimentul declaraţiilor lui E. V. Maşek: „Arta ne prilejuieşte o «cunoaştere afectivă»“ care ar putea fi „mai complexă şi *mai profundă,* în unele cazuri, decât imaginea dobândită pe calea logică, proprie ştiinţei“(4).

Proiect educaţional de explorare interdisciplinară (arhitecturală, artistică, spirituală, teologică, filosofică) a bisericii gotice Sfântul Mihail din Cluj-Napoca

Proiectul educaţional de explorare interdisciplinară a bisericii parohiale gotice Sfântul Mihail din Cluj-Napoca insistă atât pe abordarea teoretică cât şi pe abordarea practică, aplicată, a acestui monument reprezentativ al arhitecturii gotice din ţara noastră. Proiectul este organizat pe două secţiuni: A. Arhitectura gotică religioasă; B. Biserica gotică Sf. Mihail din Cluj-Napoca. Pentru ca elevii să înţeleagă cum ar putea explora în mod complex un monument reprezentativ al arhitecturii religioase gotice din România, considerăm că este necesar să parcurgă mai întâi câţiva paşi de iniţiere atât în stilul artei şi arhitecturii gotice răspândite într-o anumită epocă istorică în spaţiul mai larg european, cât şi de iniţiere în fundamentele religioase, teologice, spirituale, filosofice care sunt în strânsă legătură cu manifestarea artistică a stilului gotic. Prin urmare, prima parte teoretică a proiectului urmăreşte printr-un exerciţiu de interpretare să dezvăluie legătura indisociabilă dintre arhitectură, teologie, spiritualitate şi filosofie în evul mediu, dat fiind că noua arhitectură gotică a catedralelor a

apărut sub influenţa majoră a teologiei mistice a lui Dionisie Areopagitul şi s-a dezvoltat sub influenţa principiilor gândirii scolastice precum cele ale lui Toma d'Aquino. Considerăm că numai prin relevarea acestor legături profunde dintre artă, arhitectură, istorie, religie, filosofie, spiritualitate, vom reuşi să construim o înţelegere semnificativ mai profundă, o cunoaştere şi o percepţie spirituală, teologică, filosofică îmbogăţită şi, de asemenea, să pregătim elevii pentru impactul sensibil şi afectiv cu monumentele artei sacre. Pe scurt, pe baza lecturii textelor indicate la bibliografie (recomandăm doar câteva pagini, de exemplu din G. Duby şi E. Panofsky), urmate de dezbateri în clasă, elevii vor fi iniţiaţi în înţelegerea şi interpretarea arhitecturii gotice la răscrucea influenţelor teologiei mistice şi teologie scolastice, conform sugestiilor de interpretare care urmează.

A. Arhitectura gotică religioasă. Exerciţiu de interpretare: Influenţa teologiei mistice şi a teologiei scolastice asupra arhitecturii gotice

Odată cu dezvoltarea oraşelor în Europa în secolele XII, XIII, a înflorit şi noua artă a catedralelor ca şi artă regală a cetăţii care încearcă să confere măreţie bisericii episcopului. Catedrala a fost înălţată ca un edificiu doctrinal care trebuia să propovăduiască adevărul creştin, astfel încât, să îndepărteze pericolul ereziilor. Prin urmare, trebuia să prezinte doctrina creştină în mod clar, ordonat, maiestuos, atrăgător, astfel încât, să adune pe toţi credincioşii în locul cel mai potrivit, unde se manifesta în acelaşi timp şi puterea regală şi episcopală. Noua artă apare datorită dorinţei abatelui Suger de a reconstrui şi îmbogăţi biserica abaţială Saint-Denis de lângă Paris. In reconstrucţia bisericii abaţiale Suger s-a inspirat din teologia lui Dionisie Areopagitul, din scrieri sale mistice care de altfel până în zilele noastre au influenţat teologia şi filosofia. Gândirea şi noua artă pe care o promovează Suger în abaţia sa se sprijină aşadar pe tratatul lui Dionisie „Theologia mistică“, respectiv pe ideea fundamentală că „Dumnezeu e lumină“. Dumnezeu este lumina primordială şi întregul univers este un torent de lumină izvorât din fiinţa primordială. Lumina cerească se revarsă în cascade peste toate fiinţele create şi le uneşte, astfel încât orice făptură are acces la lumină, primeşte şi transmite lumină cerească în funcţie de capacităţile sale: „legătură pornită din iubire, lumina inundă întreaga lume, o aşază în ordine şi coeziune“, dar produce pe de altă parte „o mişcare de reflecţie îndreptată spre sursa de lumină“(5). Lumina purcede de la fiinţa divină, se oferă tuturor lucrurilor vizibile şi se întoarce spre fiinţă invizibilă

şi inefabilă de la care purcede totul datorită unei mişcări progresive de reflecţie; lucrurile care au primit lumina o reflectă înapoi din ce în ce mai bine, spre nivelurile superioare ale ierarhiei. Astfel, lucrurile create care au primit lumina pot conduce pe o scară de analogii spre mai multă claritate şi lumină, aşa cum explică de exemplu Georges Duby: „Clarificându-le, una după alta, înaintezi deci spre cunoaşterea lui Dumnezeu. Lumină absolută, Dumnezeu sălăşluieşte, mai mult sau mai puţin ascuns, în orice făptură, în proporţii diferite; orice făptură conţine lumină, în măsura sa proprie şi dezvăluie, în faţa celui care vrea s-o observe cu dragoste, partea de lumină închisă în ea. Această concepţie reprezintă cheia înţelegerii noii arte, a artei din Franţa, al cărei model este biserica abaţială a lui Suger. O artă a strălucirii şi a iluminării progresive“(6).

De fapt, în urma combinării tezelor filosofiei neoplatoniciene cu dogmele creştine, Dionisie Areopagitul priveşte universul ca fiind însufleţit de „Soarele nevăzut“, de „Lumina supraesenţială“ a lui Dumnezeu care nu se află la o distanţă de netrecut, ci se revarsă în lumea noastră, se arată în formele lumii vizibile care reflectă lumina divină. Dacă se lasă în voia acestei călăuziri simbolice spre lumina adevărată a lui Dumnezeu, omul se poate desprinde de lucrurile materiale şi se poate înălţa spre cele imateriale. Şi acesta ar fi rolul obiectelelor pline de lumină, de a ne călăuzi simbolic înspre lumea transcendenţei, de a ne induce o stare extatică superioară, de iluminare spirituală: „«Strălucirea» materială a operei de artă va face să «strălucească» spiritul privitorilor într-o iluminare spirituală“. Pe scurt, după cum ne explică şi Panofski, Suger a descoperit în filosofia creştină a lui Dionisie faptul că frumuseţea materială este purtătoarea „beatitudinii spirituale“(7).

Abatele Suger a fost marcat aşadar, de teologia lui Dionisie şi pur şi simplu, a aplicat-o în arhitectură: a încearcat să transforme abaţia Saint-Denis atât de mult, încât să ilustreze „teologia luminii“. Şi după cum argumentează foarte sistematic Georges Duby, lucrările de transformare a abaţiei au început desigur, cu portalul, ca să poată construi mai departe drumul spre lumină. Faţada bisericii lui Suger era masivă, compactă, întunecoasă, prin urmare, pentru a lăsa să patrundă în interiorul edificiului lumina apusului, Suger construieşte trei portale deasupra cărora străluceşte prima rozetă circulară care permite iluminarea capelelor interioare, rozetă care va marca apoi timp de secole faţada tuturor catedralelor gotice. Mai mult de atât, Suger va plasa de fapt izvorul de lumină care permite apropierea de Dumnezeu, la cealaltă extremitate a edificiului, în partea de răsărit în care se desfăşoară liturghia. A decis să suprime zidurile interioare

şi să înlocuiască pereţii despărţitori cu stâlpi şi, din acest motiv, a modificat structura bolţilor folosind o inovaţie arhitectonică, bolta în cruce pe arce ogivale. In acest fel ceremonia liturghiei se putea desfăşura în armonie şi coeziune de lumină, fără bariere, fără ziduri îngrăditoare sau obstacole pentru privirea credincioşilor. Ritualul religios se putea contopi vizual cu această lumină unificatoare şi cu plenitudinea acustică a cântului din cor, preamărind unitatea universului, precum teologia mistică a lui Dionisie: „Era de aceea, şi mai evident necesar ca, de la cor până la uşă, torentul de lumină, să se poată difuza fără oprelişti, în tot spaţiul interior al bisericii, întregul edificiu devenind, în felul acesta, simbolul creaţiei mistice". Suger a desfiinţat şi peretele despărţitor dintre cor şi navă „care întrerupea nava, aidoma unei zid, pentru ca frumuseţea şi măreţia bisericii să nu fie întunecate de această barieră". Astfel, explică Georges Duby, „orice îngrăditură, orice obstacol, trebuie să cadă din calea acestei procesiuni a luminii divine, pornită dinspre şi către puterea cerească", pentru a crea un spaţiu unitar, armonios, fără discontinuităţi.

Aşadar, din dorinţa de a se ajunge la mai multă lumină şi de a-i conferi catedralei o altă dimensiune verticală, mult mai potrivită pentru contactul cu divinitatea, despre care credincioşii credeau că în timpul slujbelor se află invizibilă printre ei, spaţiul arhitectural medieval s-a adaptat pentru primirea prezenţei lui Dumnezeu. Iar această încercare de a conferi spiritualului şi misterului o expresie materială, palpabilă, a constituit specificul pregnant al gândirii medievale. Catedrala gotică dispune de un spaţiu imens care-i conferă o măreţie impresionantă, dar cu o aparenţă zveltă şi uşoară, un spaţiu aerian imaterial în care privirea nu se mai loveşte de forme masive ci îmbrăţiseaza tot spaţiul, urmând tenta evidentă spre verticalitate a interiorului scăldat în lumină.

Nu doar arhitectura captează şi iradiază lumina, ci şi obiectele interioare, precum pietrele preţioase care prin strălucirea lor naturală ajung să prefigureze strălucirea Ierusalimului ceresc. Decoraţiile cu pietre scumpe, email, cristal şi aur primesc şi ele la rândul lor o „justificare liturgică şi mistică". Dar cea mai copleşitoare răsfrângere a luminii ni se oferă prin invadarea spaţiului arhitectural de către ferestrele extrem de luminoase, imense şi înalte, decorate cu vitralii, care filtrează explozia de lumină în culori vii. Lumina divină se răsfrânge în biserică prin intermediul scenelor biblice pictate pe vitralii creând senzaţii copleşitoare pentru credincios. Putem sublinia aşadar, un principiu impresionant care a condus la promovarea de către Suger a noii arte şi arhitecturi gotice: lumina care inundă fără oprelişti interiorul catedralei, lumina răsfrântă de vitralii şi de

obiectele strălucitoare, ilustrează „teologia luminii“ a lui Dionisie Areopagitul. Dar atât *catedrala luminii* cât şi *teologia luminii* sunt forme artistice şi teologice de primire şi reflectare a *luminii divine*. Gândirea şi teologia lui Suger nu s-a exprimat într-o formă scrisă, ci într-o formă artistică, prin intermediul edificiului inundat de lumină.

Mai trebuie să remarcăm un alt aspect important evidenţiat de arhitectura gotică: de fapt, această primă *întruchipare arhitecturală a „teologiei luminii“* pune în evidenţă însă şi *întruchiparea divinităţii în om*. Accentul se mută pe preamărirea lui Cristos, intermediarul care-i conduce pe oameni spre lumina dumnezeiască. Sub o altă influenţă, a cruciadelor, care au descoperit la Ierusalim partea concretă şi tangibilă a umanităţii lui Cristos, teologia lui Suger caută să lege imaginea acestui Cristos viu din Evanghelie de imaginea Dumnezeului veşnic din Vechiul Testament. În epoca respectivă teologia se ocupa din plin de astfel de exerciţii de elucidare, bunăoară Sfântul Augustin explica clar concordanţele şi prefigurările biblice: „Vechiul Testament *nu este altceva decât* Noul Testament *acoperit cu un văl*, iar Noul Testament *nu este altceva decât* vechiul Testament *dezvăluit*“(8). Iată cum, o dată în plus, pe o tematică fundamentală teologică, arhitectura lansată de abatele Suger vine să-şi aducă contribuţia cu o nemaipomenită ilustrare în formă artistică a fundamentelor dogmatice. Remarcăm astfel, că ornamentaţia portalului, a marii cruci şi a vitraliilor ne oferă în formă artistică o adevărată apologetică a credinţei. Portalul, de exemplu, este triplu, trei preoţi săvârşesc simultan ritualul, reprezentând astfel Sfânta Treime dar în mod special, pe unul din cele trei personaje, pe Isus Cristos asupra căruia se atrăgea atenţia în epocă, după cum se vede şi din imaginea pictată pe portalul central. Coloanele care susţin bolţile de la Saint-Denis au pentru prima oară formă de statui reprezentând regi şi regine din Vechiul Testament, ca escortă triumfală prefigurându-l pe Cristos.

Marea cruce de aur din centru relevând simbolul mântuirii este împodobită cu o mulţime de episoade din viaţa lui Isus. De asemenea vitraliile îl plasează pe Isus în centrul scenelor reprezentate, iar alături de el apare şi Fecioara Maria al cărei rol devine din ce în ce mai important în dogmatica romano-catolică medievală şi modernă. Se urmăreşte proslăvirea nu atât a transcendenţei lui Dumnezeu, comentează G. Duby, cât a întrupării sale imanente. Divinitatea nu se arată atât „în chip de flacără strălucitoare“, ci mai degrabă, sub înfăţişarea umană a lui Cristos care „răspândeşte lumina înţelegerii“. Noua artă a catedralei gotice evidenţiază aşadar, pe lângă „*teologia luminii*“ şi „*teologia întrupării*“.

Catedralele din următoarele generaţii, prin înlocuirea magnifică a pereţilor cu vitralii, prin construcţia explozivă a rozetelor, vor ilustra din plin această pogorâre şi întoarcere a luminii într-un univers strălucind de lumina divină, aşa cum l-a descris de fapt Dionisie Areopagitul.

Noua artă a catedralelor nu a apărut însă, doar sub *influenţa teologiei mistice a luminii* a lui Dionisie Areopagitul despre care am vorbit până acum. O altă influenţă teologică asupra căreia dorim să atragem atenţia şi care evidenţiază aceeaşi legătură indisociabilă dintre arhitectură, teologie, spiritualitate şi filosofie în evul mediu, se impune prin *răspândirea principiilor gândirii scolastice*. Catedrala gotică expune de fapt, întreaga cunoaştere creştină teologică care era manifestă în epocă. In comentariul său asupra sistemului arhitectural al catedralei gotice Erwin Panofky observă şi chiar ne face demonstraţia legăturii evidente dintre stilul gotic şi teologia scolastică. Mai pe scurt spus, el observă faptul că arhitectura gotică a lui Suger este construită la fel ca „*Summa Theologica*“ a lui Toma d'Aquino. Un acelaşi stil de gândire şi interpretare s-a impus de fapt, în domenii aparent disparate precum artele, literatura, filosofia, teologia, evenimentele religioase şi sociale. Un sistem formativ de „obişnuinţe mentale“, explică în termenii săi Panofsky, s-a răspândit pe mai multe canale de transmisie în întreaga civilizaţie medievală. Astfel, arhitectul ajunge să pună de fapt, în aplicare, un mod special de a proceda, specific scolasticii.

Plecând de la principiul „unităţii adevărului“, gândirea scolastică încearcă să elucideze, să clarifice credinţa prin raţiune şi acest principiu regulator conduce la schematismul şi formalismul scrierilor teologice scolastice, care trebuiau organizate conform unui plan riguros de diviziuni şi subdiviziuni: întregul trebuia împărţit în părţi, care la rândul lor se împart în părţi şi mai mici, şi tot aşa, se continuă cu obsesia împărţirii sistematice. Acest principiu al clarificării se remarcă şi în textele teologice sau literare, în artele figurative sau în arhitectură, pentru că toate ansamblurile trebuiau să fie clar articulate. Ori, remarcăm uşor, cum structura unui tratat scolastic se supune unor scheme riguroase, standardizate, formale care „clarifică“ un conţinut narativ. Acest principiu scolastic al clarificării, a triumfat însă cel mai glorios în arhitectură, care funcţionează la modul evident după un plan, un sistem clar al goticului clasic.

La fel ca scrierile scolastice, catedrala gotică este articulată după un sistem de părţi omoloage şi de părţi ale părţilor. Remarcăm aşadar, că principiul scrierilor scolastice este exprimat de data aceasta grafic „în

diviziunea şi subdiviziunea uniformă a întregii structuri". E uşor de sesizat că această omologie din structura arhitecturii corespunde omologiei „nivelurile logice" dintr-un tratat scolastic. Aşa cum pentru Toma d'Aquino sistemul de diviziuni şi subdiviziuni ale tratatului său scolatic *Summa* este operă de clarificare raţională, pentru catedrala gotică sistemul de diviziuni şi subdiviziuni ale edificiului gotic este o operă de clarificare artistică a universului spiritual.

Aşadar, plecând de la un exerciţiu de interpretare a primei manifestări a stilului gotic în arhitectura catedralelor, le putem releva tinerilor, prin intermediul formelor artistice, teme teologice fundamentale. Nu trebuie să neglijăm nicidecum această modalitate artistică cu totul altfel de a releva învăţătura teologică şi filosofică, prin intermediul formelor artistice simbolice, impresionante, emoţionante, care ne oferă o cale alterantivă variantei uzuale de explicitare şi interpretare, prin intermediul expresiei scrise, teoretice, lingvistice.

B. Biserica parohială gotică Sfântul Mihail din Cluj-Napoca

Vizita în biserica Sfântul Mihail îi expune pe elevi la impactul artistic, emoţional, spiritual cu un monument reprezentativ al arhitecturii gotice din estul Europei, faţă de care au fost deja sensibilizaţi în etapa anterioară; şi, pe de altă parte, le oferă posibilitatea să observe şi să descrie o biserică gotică, să identifice elementele specifice stilului şi să facă comparaţii cu celebrele monumente gotice, să-şi însuşescă şi să folosească adecvat vocabularul specific, să analizeze şi să argumenteze recurgând le informaţii complexe interdisciplinare; le permite să facă studii iconografice şi exerciţii de interpretare şi desigur, să urmărească pe viu modul de ilustrare, de exprimare artistică a fundamentelor teologice, religioase, spirituale.

Etapa I. In căutarea informaţiilor.

Explicăm elevilor obiectivele şi etapele derulării proiectului, solicitându-le totodată propriile opinii şi sugestii, în funcţie de care putem adapta proiectul propus. In această etapă furnizăm *Bibliografia* şi *Ghidul informativ* cuprinzând informaţii referitoare la biserica sf. Mihail din Cluj-Napoca şi la stilul gotic, în general. Elevii primesc o perioadă de timp pentru colectarea şi studierea informaţiilor. In următoarea etapă organizăm un concurs, pe grupe, în care elevilor li se cere să completeze un *chestionar*

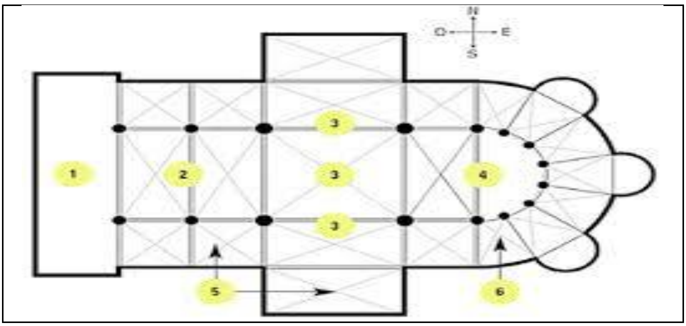
cu datele informative studiate. Urmează etapa fundamentală a *vizitei* în biserica Sfântul Mihail. In urma vizitei, pe baza observaţiilor făcute de elevi, elementele abordate în ghid şi în chestionar sunt reluate, discutate şi completate în clasă, precum şi acasă.

Elevii îşi elaborează *portofoliile* şi completează toate documentele solicitate: răspund la întrebările care ghidează vizita bisericii, redactează un mic dicţionar explicativ de termeni de arhitectură religioasă, întocmesc schiţe şi desene, fac fotografii, redactează eseuri şi impresii personale, rezolvă la alegere una din temele suplimentare mai dificile şi o adaugă la portofoliu. Portofoliile sunt *evaluate* la final de către întreaga clasă şi se organizează o expoziţie cu cele mai reuşite comentarii, desene şi fotografii.

Etapa II. Completarea chestionarului : concurs pe grupe

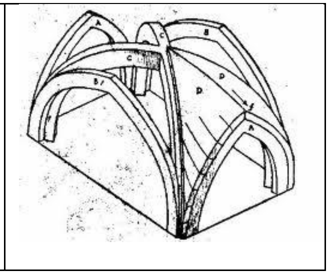
Elevii, împărţiţi pe grupe, completează împreună răspunsurile la întrebări.

1. In ce perioadă istorică s-a dezvoltat stilul gotic, sub ce influenţe istorico-teologice şi în ce ţări s-a extins?
2. Ce a însemnat termenul „gotic" şi prin ce se deosebeşte de celelalte stiluri arhitecturale care l-au precedat şi succedat?
3. Care sunt caracteristicile arhitecturii religioase gotice?
   (a) Completaţi denumirile spatiilor delimitate în planul catedralei gotice şi explicaţi semnificaţia şi rolul lor (tipul de plan, navele, corul, absida, absidiolele, transeptul, deambulatoriul)



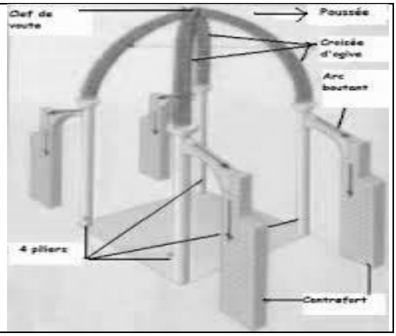
   (b) Ce este specific structurii interioare a edificiului gotic? Explicaţi care este rolul deosebit al boltei ogivale şi consecinţele pe care le-a declanşat în structurarea întregului plan arhitectonic.



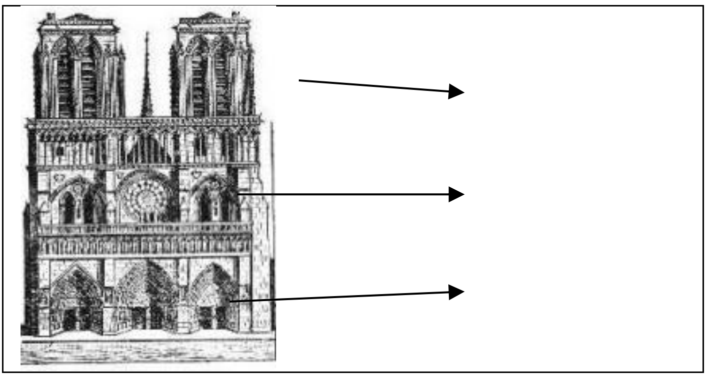


(c) Ce este specific structurii exterioare şi care sunt consecinţele arhitecturale şi estetice?





(d) Ce puteţi spune despre estetica faţadelor? Completaţi elementele tipice ale faţadei exterioare ale catedralei gotice şi daţi explicaţii. Care sunt elementele tipice de ornamentaţie?



4. Ce puteţi comenta despre emanciparea sculpturii în arta gotică?

5. Care este însă arta care ia un avânt deosebit şi reprezintă o creaţie extraordinară a evului mediu, pe care o folosesc toate marile catedrale gotice? In ce constă valoarea educativă şi estetică a acestei noi arte?
6. Care sunt elementele definitorii ale diferitelor etape ale stilului gotic şi monumentele reprezentative ale acestor etape? (*goticul lanceolat, goticul radiant, goticul flamboyant*).
7. Recunoaşteţi monumentele arhitecturale din imagine? (1) Cum se numesc? (2) Cărui stil arhitectural aparţin? (3) Când au fost construite? (se prezintă fotografii cu Biserica Sfântul Mihail din Cluj-Napoca, Biserica Neagră din Braşov, Catedrala Evanghelică din Sibiu, etc.)
8. Completaţi următoarele informaţii despre Biserica Sfântul Mihail din Cluj-Napoca şi comparaţile cu cele ale altor edificii religioase din România:
   Lungime: ……..................... Lăţime :....……........... Inălţime : ……............ Inălţime turlă :…….................
9. Explicaţi cum a fost posibil să se construiască în epoca respectivă o clădire aşa de înaltă.
10. Povestiţi în câteva rânduri istoricul bisericii :
    (a) Istoricul construcţiei

1316 : Regele……………………………………..

Etapele construcţiei : (1) ……………………....... (2) ………………
cu meşteri veniţi de pe şantierele bisericilor ……………………....….....

Istoricul turnurilor : 1697 …….…………….........
1744…………………………………................. 1837-1860 ……………………………………......

Finalizarea ferestrelor şi istoricul vitraliilor :…….

Mutarea portalului baroc: ………………………

(b) Istoricul cultelor oficiate în biserică
(c) Evenimente importante petrecute de-a lungul timpului în biserică

Etapa III. Vizită la Biserica Sfântului Mihail din Cluj-Napoca : completarea portofoliului

Pe parcursul vizitei elevii observă cu atenţie biserica conform indicaţiilor şi răspund în mod colectiv şi individual la suita de întrebări, iau notiţe şi îşi completează informaţiile în portofolii, deschid un dicţionar de termeni de arhitectură religioasă, elaborează schiţe şi desene, fac fotografii, rezolvă diversele teme, etc. Toate aceste elemente le vor adăuga în propriul portofoliu conform recomandărilor. In etapa ulterioară vizitei vor completa

în portofolii restul detaliile necesare solicitate şi vor alege o temă suplimentară pentru finalizarea portofoliului.

A. Exteriorul bisericii: Fiţi un fin observator!

Plasaţi-vă în faţa intrării principale a bisericii, studiaţi cu atenţie faţada şi apoi faceţi un tur exterior al bisericii, observând cu grijă detaliile arhitectonice exterioare.

1. Faceţi o schiţă a conturului exterior al bisericii, marcând elementele importante: portalurile de pe toate faţadele, turnul bisericii, corul, sacristia, etc.
2. Notaţi punctele cardinale pe schiţă şi explicaţi de ce este orientată biserica spre est.
3. Descrieţi exteriorul bisericii argumentând de ce aparţine stilului gotic.
4. Explicaţi ce elemente arhitecturale recunoaşteţi, ce semnifică şi ce rol îndeplinesc: „portal“, „contraforturi“, „turn-clopotniţă“, „arc frânt“, „rozetă“ (rozaşă), „ornamente flamboiante“.
5. Faceţi o fotografie diferitelor elemente arhitecturale din această listă. O veţi integra în ghidul vostru, împreună cu explicaţia referitoare la semnificaţia şi rolul pe care îl îndeplinesc.
6. Faceţi o fotografie a statuii ecvestre a regelui Matei Corvin şi adaugaţi-o în Ghid însoţită de explicaţii referitoare la artistul sculptor, anul dezvelirii statuii, istoricul personajelor reprezentate, etc.
7. Reveniţi în faţa intrării principale, observaţi cu atenţie faţada şi faceţi schiţa acesteia.

Portalul principal:

8. Observaţi cu atenţie portalul principal şi descrieţi basorelieful cu Sf. Mihail omorând balaurul. De ce este reprezentat Sf. Mihail?
9. Ce steme mai putem identifica şi care sunt explicaţiile istorice care le sunt conexe?
10. Priviţi portalul din imaginea alăturată care este înrudit cu portalurile de N şi S ale bisericii Sf. Mihail şi explicaţi care sunt detaliile comune şi cărei catedrale europene îi aparţin (se prezintă imagini cu Biserica Sf. Elisabeta din Caşovia, Slovacia).

B. Interiorul bisericii:

11. Plimbaţi-vă prin interiorul bisericii şi desenaţi o schiţă cu planul arhitectural al bisericii, marcând pe schiţă elementele importante : cele trei nave, corul alungit cu închidere poligonală, cele două abside

poligonale de care este flancat, sacristia, turnul neogotic alipit faţadei de nord.

12. Care e forma generală a planului? Comparaţi acest plan cu planul tip al catedralei gotice. Ce constataţi?
13. Care sunt elementele specifice stilului gotic pe care le recunoaşteţi în această biserică? Ce elemente nu apar comparativ cu marile catedrale gotice pe care le-aţi studiat?
14. Explicaţi semnificaţia şi rolul elementelor arhitecturale din interiorul bisericii, adăugând aceste explicaţii în dicţionarul de arhitectură religioasă pe care l-aţi iniţiat : „navă“, „cor“, „absidă“, „altar“, „capelă“, „sacristie“, „deambulatoriu“, „amvon“, „ogivă“, „boltă ogivală“, „ferestre în arc frânt“, „vitralii“, „capiteluri“, „basorelief“, „pictură murală“, etc.
15. Faceţi o fotografie elementelor semnificative din această listă. O veţi integra în ghidul vostru, împreună cu explicaţiile aferente.

Altarul principal neogotic

16. Explicaţi unde este amplasat altarul principal neogotic, când a fost construit, de către care meşter şi unde a fost premiat. Pe cine reprezintă sculpturile din centrul altarului?
17. Explicaţi cum se desfăşoară celebrarea liturghiei în biserică. Din ce consistă Liturghia Cuvântului? Dar Litughia Euharistiei? Care este rolul cântecelor religioase care se desfăşoară pe parcursul ceremoniei?

Amvonul şi altarele din absidele laterale

18. Descrieţi amvonul, explicând forma şi funcţia sa, indicând meşterii care l-au sculptat şi scenele reprezentate. Faceţi fotografii acestor scene şi adăugaţi-le în ghid însoţite de comentarii biblice şi teologice (pe coronamentul amvonului statuia Sfântului Mihail flancat de îngeri, pe parapetul amvonului figurile celor patru patriarhi ai bisericii şi reliefurile celor patru evanghelişti, stâlpul decorat cu relieful *Bunului păstor*, iar pe parapetul scării amvonului cele trei reliefuri cu scene din viaţa lui Isus : *Vizita lui Isus în casa Mariei şi a Martei*, *Pescuitul miraculos* şi *Isus şi copiii*).
19. Cui este închinat altarul din absida de sud? Ce scenă biblică este reprezentată în pictura în ulei, la fel ca şi în grupul statuar?
20. Cui este închinat altarul din absida de nord? De unde provine relieful aurit?
21. Dar capela Schleynig, din dreapta intrării principale în biserică, cui este dedicată? Ce importantă pictură murală adăposteşte? Ce scene

reprezintă? Când a fost pictată? Ce sculpturi mai sunt adăpostite în capelă?

22. De ce le sunt dedicate sfinţilor capele în biserici? Explicaţi rolul sfinţilor de „intermediari privilegiaţi“. Care este semnificaţia rugăciunilor?
23. Ce sculptură se află sub tribuna de vest a bisericii? Cărui meşter se datorează?
24. Ce ştiţi despre orga bisericii Obişnuiţi să ascultaţi concerte de orgă? Aţi participat vreodată la un concert de orgă? Dacă doriţi, ataşaţi în portofoliu un *link* care să indice un concert de orgă preferat de voi.
25. Ce elemente impresionante de decoraţie mai găsiţi în biserică? Ce rol joacă vitraliul în arta gotică? Care este istoricul artei vitraliului ? Descrieţi pe scurt tehnica confecţionării vitraliilor. Explicaţi simbolismul vitraliilor, ce scene sunt reprezentate de obicei, care sunt simbolurile sfinţeniei şi divinităţii folosite? Care sunt simbolurile evangheliştilor? Ce semnificaţie au culorile?
26. Faceţi fotografii ferestrelor decorate cu vitralii şi explicaţi scenele biblice reprezentate aici şi simbolismul diferitelor elemente, personaje, culori. Amplasaţi vitraliile cu temele aferente în planul bisericii conceput de voi.
27. Alegeţi un vitraliu din biserică pe care să îl prezentaţi pe larg, utilizând referinţe biblice şi teologice, explicaţii artistice şi simbolice, comparaţii cu alte vitralii din alte biserici celebre care prezintă aceeaşi scenă biblică. Adăugaţi imaginile vitraliilor cu scene asemănătoare în portofoliul vostru.

Etapa IV. Teme suplimentare la alegere : se vor completa ulterior în Portofoliu

1. Imaginaţi-vă că deveniţi ghidul bisericii pe care tocmai o vizitaţi. Redactaţi o prezentare cât mai interesantă şi spectaculoasă a elementelor arhitecturale, artistice sau religioase pe care aţi prefera să le prezentaţi în calitate de ghid, astfel încât să captaţi vizitatorii.
2. Redactaţi un eseu plecând de la comentariul următoarelor fragmente de texte :
   (a) „Ferestrele cu vitralii sunt scriituri divine care revarsă claritatea adevăratului soare, adică Dumnezeu, în biserică, adică în inima credincioşilor, iluminându-i“ (Guillaume Durant, sec. XIII).
   (b) „Intru însă în biserică, spitalul obştesc al sufletelor, înăbuşit de gânduri ca nişte spini; podoaba picturii mă atrage să mă uit, îmi

desfătează vederea ca o livadă şi, pe nesimţite, slava lui Dumnezeu pătrunde în suflet“ (Sf. Ioan Damaschinul)

3. Dacă sunteti pasionaţi de filosofie şi teologie, în urma lecturilor parcurse şi a observaţiilor facute, argumentaţi de ce putem interpreta arhitectura gotică ca fiind o punere în practică a teologiei luminii şi a teologiei întrupării.

Etapa V. Evaluarea portofoliilor

Portofoliile sunt evaluate la final prin implicarea activă a tuturor elevilor în evaluare şi autoevaluare, dar şi a altor invitaţi precum părinţii sau alţi elevi şi profesori care doresc să urmărească evoluţia proiectului. Elevii trebuie să-şi comunice cu abilitate descoperirile, prin prezentări cât mai interesante şi captivante. La indicaţiile lor se va organiza o expoziţie cu cele mai reuşite comentarii, eseuri, desene şi fotografii.

Bibliografie:

Dewey, John, *Democraţie şi educaţie*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1972.

Dewey, John, *Fundamente pentru o ştiinţă a educaţiei*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1992.

Duby, Georges, *Vremea catedralelor. Arta şi societatea 980-1420,* Editura Meridiane, Bucureşti 1998.

Erlande-Brandenburg, Alain, *Catedrala,* Editura Meridiane, Bucureşti 1993.

Gimpel, Jean, *Constructorii goticului,* Editura Meridiane, Bucureşti 1981.

Louth, Andrew, *Dionisie Areopagitul. O introducere.* Editura Deisis, Sibiu, 1997.

Marica, Viorica, *Biserica Sf. Mihail din Cluj,* Editura Meridiane, Bucureşti 1967.

Maşek, Victor Ernest, *Mărturia artei. Eseu despre cunoaşterea prin artă,* Editura Academiei, Bucureşti 1972.

Negreţ-Dobridor, Ion, *Teoria generală a curriculumului educaţional,* Polirom 2008.

Panofsky, Erwin, *Arhitectură gotică şi gândire scolastică,* Editura Anastasia, Bucureşti 1999.

Panofsky, Erwin, *Artă şi semnificaţie,* Editura Meridiane, Bucureşti 1980.

http://ro.wikipedia.org/wiki/Biserica_Sf%C3%A2ntul_Mihail_din_Cluj
http://enciclopediavirtuala.ro/monument.php?id=304

Note:

1. Dewey, John, „Valorile educaţionale“, în *Democraţie şi educaţie*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1972, p. 211.
2. *Ibidem*, p. 205
3. *Ibidem*, p. 206-207.
4. Maşek, Victor Ernest, *Mărturia artei. Eseu despre cunoaşterea prin artă,* Editura Academiei, Bucureşti 1972, p. 18.
5. Duby, Georges, *Vremea catedralelor. Arta şi societatea 980-1420,* Editura Meridiane, Bucureşti 1998, p. 131.
6. *Ibidem*, p. 131.
7. Panofsky, Erwin, *Arhitectură gotică şi gândire scolastică,* Editura Anastasia, Bucureşti 1999, p. 33.
8. Duby, G. *op. cit.*, p. 133.
9. *Ibidem*, p. 139.

Comunicarea prin metafora imagistică

Ceaușu Felicia[1]

Rezumat

Fiind un fenomen eminamente psihic, opera de artă are două tipuri de informație, la fel ca însuși visul teoretizat de psihanaliza clasică. Unul este „conținutul manifest” care se restrânge efectiv la tipul de informație observabil direct în cadrul său, iar altul, este „conținutul latent” pe care îl proiectează în principal mintea spectatorului în obiect, fără ca acest gen de informatii să fie direct prezent în expresia sa. Această distincție este una celebră. Ea a fost inițiată de Freud pentru întelegerea visului.

Continutul manifest al visului este pur și simplu visul așa cum ni-l amintim de dimineață, în timp ce conținutul latent este scos la iveală ulterior, treptat prin munca migăloasă de analiză. Dar asta nu înseamnă că el apare efectiv în momentul în care analistul face muncă de analizare ci doar că el se află acolo nedezvăluit, latent. Analistul doar îl dezvăluie. În aceeași manieră conținutul latent al operei de artă există și el, mai mult sau mai putin, dezvăluit și descifrat.

Cuvinte-cheie: imagine, comunicare, publicitate.

Imaginea, aşa cum o percepem noi, este un artificiu, un element creat. Ea este o impresie asupra realităţii şi o expresie a unei realităţi interioare. Imaginea aceasta nu poate să fie fidelă unui model oricât ar încerca datorită unui filtru subiectiv care intervine. Proiecţia ei poate fi diferită ca urmare a educaţiei, contextului cultural dar şi datorită unei anumite firi sau unui anumit comportament. In artă, un obiect este perceput

---

[1] Cercetător șt. gr.III, dr., Institutul ”Gh. Zane”, Iași, Romania.

ca o imagine de un autor şi abia apoi transmis într-o formă artistică unui receptor.

Imaginea poate funcţiona autonom sau în sistem, în cazul acesta aflându-se în corelaţie cu alte imagini, alături de care alcătuieşte un complex.

Imaginea autonomă operează, în mod obişnuit, cu distincţii. Cunoaşterea în zona artelor se realizează cu ajutorul imaginii. Imaginea se adresează sensibilităţii noastre.

Imaginea înseamnă comunicare. Comunicarea poate fi codificată. In funcţie de codul cu care acestea operează, imaginile pot fi clasificate în: imagini verbale si non-verbale.

Imaginea verbală este recepţionată fie prin simţul auzului, fie prin simţ vizual. O astfel de imagine este portretul robot sau portretul pe care autorul îl face personajului său. Imaginile non-verbale apelează la alte coduri.[2]

Imaginile non-verbale pot fi percepute cu aproape toate simţurile, ele apelează la simţul nostru olfactiv şi psihosenzorial.

Pentru a căpăta formă si consistenţa, imaginile se întrupează cu ajutorul unui material audiovizual. In funcţie de materialul pe care se construiesc, imaginile pot fi **statice** sau **dinamice**. Imaginile dinamice surprind un proces sau încearcă să surprindă un sistem.

Receptarea joacă un rol important în existenţa unei imagini. De aceea, în funcţie de acest criteriu, imaginea mai poate fi clasificată şi în funcţie de criterul receptării. "Există astfel, imagini de simultaneitate (cum sunt imaginile vizuale) sau imagini de succesiune (cum este imaginea poetică)"[3].

In funcţie de dorinţa de comunicare a unui mesaj, imaginile pot fi imagini voluntare sau involuntare. Imaginile voluntare sunt imagini care au în spate un scop: acela de a transmite sau comunica ceva.

Există imagini accidentale cele care nu sunt provocate de nimeni. Ele sunt imagini accidentale interpretate de om ca imagini. Un exemplu de imagine care nu se naşte din dorinţa de a comunica este imaginea onirică. Prin intermediul acesteia există posibilitatea de a diagnostica viaţa noastră interioară şi relaţia dintre raţiune si simţire. Visul este principalul instrument la care recurge psihanaliza pentru a descoperi personalitatea noastră complexă. Halucinaţia este si ea o formă asemănătoare visului. Pot

[2] Herbert Read - "Imagine si idee" , Editura Univers, Bucuresti 1970, pag 36-37.

[3] D. Hristache, C. Mihăescu - "Audiovizualul şi lumea afacerilor", Editura Oscar Print, Bucureşti 2004, p.89

exista halucinaţii voluntare si involuntare. Cele voluntare sunt provocate, iar cele involuntare sunt naturale.

"In funcţie de durata lor imaginile pot fi evanescente si persistente"[4].

Imaginile "evanescente" sunt imaginile verbale. In funcţie de suportul material al imaginii, imaginile evanescente au un număr mic de receptori.

Imaginile "persistente" pot fi considerate enunţurile. Imaginea persistentă are un număr nelimitat de receptori, înfruntând obstacole, precum **timpul** şi **spaţiul.**

In funcţie de măsura în care imaginile reprezintă realitatea ele pot fi **fidele** sau **infidele**. Imaginile infidele sunt considerate în raport cu modelul lor.

In funcţie de simţul la care apelează imaginile pot fi vizuale, auditive, olfactive, tactile. Există anumite imagini care apelează la mai multe coduri şi care pentru a fi recepţionate corect necesită folosirea de către receptor a mai multor simţuri în acelasi timp. Aceste imagini sunt imaginile **sincretice,** realizate prin colaborarea mai multor coduri sau a unui pachet de coduri[5]. Pot participa la realizarea unei imagini sincretice, de exemplu, codurile mimetic, gestual si coloristic.

Au existat mai multe încercări de definiţii în ceea ce priveşte comunicarea. In final, nu s-a ajuns la o definiţie coerentă şi care să acopere cât mai bine domeniile vizate. Am ţinut să menţionez aici câteva dintre păreri pentru a arăta cât de vastă este aria semantică a cuvântului.

"Comunicarea este o acţiune a unui organism sau a unei celule care alterează modelele probabile de comportament ale altui organism sau ale altei celule, într-o manieră adaptativă pentru unul sau pentru ambii participanţi" spune Edward O. Wilson. Carl I. Hovland, Irving I. Janis si Harold H. Kelley vedeau comunicarea ca pe "un proces prin care un individ (comunicatorul) transmite stimuli (de obicei, verbali) cu scopul de a schimba comportarea altor indivizi (auditorul)[6]".

Colin Cherry definea comunicarea ca "ceea ce leagă organismele între ele"[7]. Louis Forsdale remarca ironic faptul că în litera definiţiei de

---

[4] Herbert Read - "Imagine si idee" , Editura Univers, Bucuresti 1970, pag 36-37

[5] Guy Lochard, Henry Boyer - "Comunicarea mediatica", Editura Institutul European, Iasi 2002, p.123

[6] Ipoteza preluata din Dance, Frank; Larson, Carl – "The Functions of Human Communication. A Theoretical Approach", New York, Holt, Rinehart and Winston 1976 si mentionata de Dinu, Mihai in "Comunicarea", Editura ALGOS, Bucureşti 2000 (pag.8-9)

[7] Cherry, Colin – "On Human Communication", Cambridge Mass., MIT Press 1957 in Dinu, Mihai –

mai sus şi lesa cu care ne scoatem câinele la plimbare ar constitui tot o formă de comunicare. Chiar dacă, ce-i drept, lesa în sine nu este comunicare, ea stabileşte o legătură comunicaţională, în măsura în care le dă ocazia, atât stăpânului, cât si câinelui să îşi transmită, prin mijlocirea unor smucituri semnificative, informaţii relative la intenţiile proprii de deplasare, sugestii privind planurle de acţiune pentru viitorul imediat, atenţionări sau avertismente, care toate sfârşesc prin a transforma banalul obiect într-un autentic canal de comunicare, în lipsa căruia aceleaşi mesaje ar fi trebuit să îşi caute o altă formă de codificare şi transmitere (ca, de exemplu, fluierăturile sau apelul verbal, de o parte, lătratul, mârâieliile, ori guduratul persuasiv – de cealaltă).

Louis Forsdale vine cu următoarea definiţie: "Comunicarea e procesul prin care un sistem este stabilit, menţinut şi modificat prin intermediul unor semnale comune (împărtăşite) care acţionează potrivit unor reguli"[8]. Formularea aceasta eludează elegant problema delicată a precizării naturii entităţilor care comunică, subliniind totodată, rolul integrator al comunicării.

În funcţie de criteriul luat în considerare, distingem mai multe forme ale comunicării[9]:

Un prim criteriu luat în clasificarea formelor comunicării îl constituie modalitatea sau *tehnica de transmitere a mesajului*. Identificăm astfel, comunicarea directa, în situatia în care mesajul este transmis folosindu-se mijloace primare – cuvânt, gest, mimică -, şi comunicarea indirecta, în situaţia în care se folosesc tehnici secundare – scriere, tipăritură, semnale transmise prin unde hertziene, cabluri, sisteme grafice etc.

În cadrul comunicării indirecte distingem:

- comunicare imprimată (presă, revistă, carte, afiş, etc.)
- comunicare inregistrată (film, disc, bandă magnetică etc.)
- camunicarea prin fir (telefon, telegraf, comunicare prin cablu, fibra optica etc.)
- comunicarea radiofonica (radio, TV având ca suport undele hertziene)

"Comunicarea", Editura ALGOS, Bucureşti 2000, p.67

[8] Forsdale, Louis – "Perspectives on Communication", Addison Wesley Publishing House 1981 in Dinu, Mihai – "Comunicarea", Editura ALGOS, Bucureşti 2000, p. 12

[9] V. Tran, I, Stânciugelu – "Teoria comunicării", Editura Comunicare.ro, Bucureşti 2003, pag 18

În funcţie de *modul în care individul, sau indivizii, participă la procesul de comunicare* identificam urmatoarele forme ale comunicarii:

- **comunicare intrapersonală** (sau comunicarea cu sinele, realizată de fiecare individ în forul său interior);
- **comunicare interpersonală** (sau comunicare de grup, realizată de indivizi în cadrul grupului sau organizaţiei din care fac parte; în această categorie intră şi comunicarea desfaşurată în cadrul organizaţiei);
- **comunicare de masă** (este comunicarea realizată pentru publicul larg, de către instituţii specializate şi cu mijloace specifice).

Comunicarea înseamnă adesea, transmiterea unei imagini, transmitere care se realizează mai ales prin mass-media. Această imagine trebuie să fie puternică şi, în acelaşi timp, favorabilă; în caz contrar vom spune că produsul nu are "trecere la public" sau organizaţia nu reuşește să comunice cu mediul extern. Imaginea sa nu este cea pe care doreşte să o ofere. Este în interesul organizatiei să o consolideze şi să o facă în aşa fel încat să fie pozitivă.

Publicitatea este un mijloc de comunicare, comunicare ce, potrivit lui Baudrillard, nu se întemeiază obligatoriu pe informaţie. De cele mai multe ori, datorită publicităţii, produsul îşi pierde utilitatea şi funcţionalitatea lui specifică în favoarea simbolurilor care-i sunt asociate şi se observă că imaginea este tot mai privilegiată, în defavoarea textului, ce devine şi el citit ca şi imagine.

M. Joly afirma că "imaginea este un limbaj universal. Dar se face frecvent confuzie între percepţie şi interpretare, faptul că recunoaştem anumite elemente ale imaginii neînsemnând că am şi înţeles sensul transmis de autorul ei"[10]. Imaginea vehiculează mesaje vizuale, deci se poate stabili o relatie de sinonimie între imagine şi reprezentarea vizuală.

Se afirmă însă, că trăim într-o lume în care se consumă şi că publicitatea întreţine această lume. Prin intermediul imaginilor, publicitatea propune indivizilor anumite stiluri de viaţă. De fapt, fără a-şi da seama, individul îşi pierde individualitatea şi unicitatea, devenind indivizi asemănători; exemplu: aşa-zisa "generaţie Coca Cola", "MTV". Dar publiciatea înseamnă comunicare, aşadar, sunt de acord cu ideea că, pentru consumatorul modern, bunurile nu au doar o valoare practică, strict utilitară ci şi capacitatea de a comunica mesaje sociale, valoarea lor crescând direct

[10] Vasile Sebastian Dancu - "Comunicarea simbolica, arhitectura discursului publicitar", editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999, p.120

proporţional cu valoarea acestor mesaje. Astfel, cei ce consumă, de exemplu coca cola, comunică, transmit mesaje, se integrează în societate.

Baudrillard afirmă despre consum că, acesta "nu e nici o practică materială, şi nici o fenomenologie a "abundenţei"; nu se defineşte nici prin alimentul pe care îl digeram, nici prin automobilul de care ne servim şi nici prin substanţa orală sau vizuală a imaginilor şi mesajelor, ci prin organizarea în substanţa semnificativă a tuturor acestora: e o totalitate virtuală a obiectelor şi mesajelor deja constituite într-un discurs mai mult sau mai puţin coerent. Consumul e o activitate de manipulare sistematică a semnelor”[11].

Publicitatea operează şi cu imagini ce aparţin strict unei culturi, cultura fiind înteleasă că un ansamblu atotcuprinzător al unui mod de viaţă, este o construcţie ce poate fi vizualizată prin intermediul simbolurilor, obiectelor si practicilor. Astfel, publicitatea poate manipula mai uşor omul, prin transmiterea unor informaţii uşor decodificabile ce aparţin mediului cultural şi social din care face parte. Setul de simboluri aparţinând unei culturi nu poate fi suprapus nicioadata unei alte culturi. Totuşi, publicitatea a reuşit însă să creeze imagini-simbol universale uşor percepute astfel că, prin funcţia ei, de regulator cultural, publicitatea reuşeşte să stabilească comunicarea cu un grup de consumatori. Publicitatea, alături de alte forme culturale, sau cel puţin, ar trebui să fie astfel, de comunicare, participă la crearea unei lumi paradisiatice, utopice.

Supusă legii cererii şi ofertei, publicitatea, se adaptează dorinţelor publicului, dovedindu-şi latura conservatoare, şi în acelaşi timp, este supusă unei presante cereri de noutăţi, promovând inovaţiile şi căutând originalitatea. Deducem însă, că într-adevăr, publicitatea se bazează pe utilizarea unor stereotipuri dar şi pe o continuă adaptare la nou.

Prin urmare, “metafora imagisticii” se poate confunda, de cele mai multe ori cu “metafora comunicării”.

A comunica metaforic înseamnă a îmbina imaginea, sunetul si culoarea prin filtrul audiovizualului deoarece, viitorul sună bine numai dacă vei comunica adevarat cu societatea.

Odată cu dezvoltarea tehnicii, omenirea a cunoscut o nouă accepţie pentru cuvântul imagine. Imaginea devine un construct al comunicării în sensul în care ea transmite mai departe mesajul unei firme despre sine sau despre produsele şi serviciile ei. Există un plan elaborat în spatele unei

---

[11] Jean Baudrillard - "Sistemul obiectelor", Editura Stiinţa, Bucuresti 1999, p.77

asemenea comunicări şi o întreagă echipă ce colaborează la definitivarea scopurilor propuse.

Planurile de acţiune ale unei organizaţii în direcţia realizării şi comunicării propriei imagini cuprind:

- **planul general** al organizaţiei, care va preciza misiunea acesteia, coordonatele principale ale dezvoltării, obiectivele globale ce trebuie atinse şi modalităţile prin care se va ajunge la ele;
- **planurile specifice** ale fiecărei unităţi administrative care tind spre punerea în practică a planului general în fiecare dintre sectoarele respective;
- **planul de marketing,** care reprezintă unul dintre planurile specifice, defineşte produsul sau serviciul vândut sau oferit, determinând preţul şi sistemul de distribuţie. La finalul acestui plan vor veni relaţiile publice pentru a face cunoscute cele trei elemente ale marketingului;
- **planurile de campanie de relaţii publice** se vor baza pe planul general al organizaţiei şi pe cele specifice ale unitaţilor administrative;
- **planurile de relaţii cu publicul**, de relaţii cu presa, de publicitate, de sponsorizare vor completa planul de campanie de relaţii publice.

Totul este gândit şi are un scop. Scopul unei campanii de comunicare este de *a vinde mai mult si mai bine*. Comunicarea[12*] urmăreşte acest plan, în vederea atingerii scopului propus.

In încercarea de a-şi îndeplini obiectivele, fiecare organizaţie sfârşeşte prin a-şi da seama că are nevoie de comunicare. Când profiturile

---

[*] Intr-o accepţiune lingvistică, există două definiţii ale comunicării. Prima vede comunicarea ca fiind un proces prin care A trimite un mesaj lui B, mesaj care are un efect asupra acestuia. Cea de-a doua vede comunicarea drept negocierea şi schimbul de semnificaţie, proces în care mesajele, persoanele determinate cultural şi "realitatea" interactioneaza astfel încat să ajute înţelesul să fie produs, iar întelegerea să apară. Scopul primei definiţii este să identifice etapele prin care trece comunicarea, astfel încat fiecare etapă să poată fi studiată cum se cuvine, iar rolul lor în procesul comunicării, precum şi efectele asupra procesului de comunicare s fie identificate. Lasswell fixează această perspectivă prin modelul său "Cine spune ce/pe ce canal/cui/şi cu ce efect?". In interiorul acestei abordări, există, bineînţeles, zone asupra cărora domneşte dezacordul: una dintre acestea este legată de importanţa intenţiilor de comunicare. MacKey argumentează că un geolog poate extrage multe informaţii examinând o rocă, dar că roca nu poate comunica, pentru că nu are nici intenţia, nici puterea de alegere. Alţi autori includ la capitolul comunicare toate mijloacele simbolice prin care o persoană (sau orice alt organism) influenţează o altă persoană.

scad, se spune că e nevoie de publicitate. Când concurenţa devine foarte vizibilă, se face apel la publicitate pentru a o contracara. Fiecare organizaţie trebuie sa îşi dea seama că e necesar să comunice cu clientul său pentru a supravieţui.

In mediul comercial există trei caracteristici importante ale comunicării: ea reprezintă un factor de putere, este un instrument si este persuasiune. Aceste caracteristici exploatate la maxim ajută la îndeplinirea cât mai bună a planului de comunicare a unei imagini.

Pentru ca o afacere să aibă succes are nevoie de o imagine pozitivă asupra firmei şi de o bună cunoaştere a produselor de către consumatori. In rândul firmelor mici care concurează pentru acelaşi segment de populaţie se impune ca acestea să lupte, să facă tot mai cunoscute produsele lor şi numele firmei în rândul clienţilor. Astfel, se apeleaza la o marcă, o imagine care să reflecte calităţile produsului şi ale firmei, să facă relevant produsul şi, în acelaşi timp, să fie memorabil pentru consumator.

Legat de imaginea ziarelor, trebuie să vedem ce pot face ele în această direcţie. Imaginea brandului ar fi imaginea pe care consumatorii o au despre ziar, nu neapărat aceeaşi cu cea văzută de cei care lucrează la realizarea lui. Nu este nici ceea ce spun cei din departamentul de promovare a imaginii ziarului. Pentru a atrage cititori, conceptele de brand trebuie să se adreseze intereselor acestora şi stilului lor de viaţă. Cititorii trebuie să găsească imaginea ziarului ca fiind una pozitivă şi relevantă. Tot ce are legatură cu ziarul afectează imaginea mărcii. Studiile au arătat că perceperea mărcii este afectată în mod direct de conţinutul ziarului, atât ca varietate cât şi ca tip de informaţie oferită.

Intr-o eră în care tehnologia evoluează de la o zi la alta, plasându-ne în noile dimensiuni ale cunoaşterii, se pune deja problema altor tipuri de imagine în ducerea la buna îndeplinire a acestei strategii. Vorbim deja de atragerea cel putin a atenţiei unor potenţiali clienţi prin crearea de materiale promoţionale cât mai dinamice şi cât mai haioase. In procesul de comunicare a imaginii unei corporaţii se creează o dinamică puternică (valvă) prin intermediul printului sau a internetului. Printurile creează un mesaj bogat, palpabil şi purtabil. Un astfel de material bine realizat rămâne şi se transmite. Internetul este însă cea mai nouă şi accesibilă metodă de a cunoaşte activitatea şi rezultatele unei companii. Accesibilitatea a dus la răspândirea şi exploatarea fenomenului. Insă, de fapt, în spatele acestui internet se află computerul. Deşi este o simplă "maşină" ea a adus cu sine mai multe tipuri de imagine. Astfel, că s-a găsit o cale de mijloc între printuri si internet: cd-urile de prezentare multimedia. Design-ul interactiv

realizat pe astfel de materiale este un atu în promovarea unei firme, dar el poate fi viziualizat numai cu ajutorul computerului. Si pentru a-şi îndeplini cât mai bine scopul, informaţia trebuie să fie bine organizată, relevantă, potrivită, uşor de găsit şi clar structurată.

Bibliografie

1.Baudrillard, Jean, 1999, *Sistemul obiectelor*, Editura Stiinţa, Bucuresti.
2.Cherry, Colin, *On Human Communication*, Cambridge Mass., MIT Press 1957 in Dinu, Mihai, 2000, *Comunicarea*, Editura ALGOS, Bucureşti.
3.D. Hristache, C. Mihăescu, 2004, *Audiovizualul şi lumea afacerilor*, Editura Oscar Print, Bucureşti.
4.Dance, Frank; Larson, Carl, *The Functions of Human Communication. A Theoretical Approach*, New York, Holt, Rinehart and Winston 1976 si mentionata de Dinu, Mihai in *Comunicarea*, 2000, Editura ALGOS, Bucureşti.
5.Forsdale, Louis, Perspectives on Communication, Addison Wesley Publishing House 1981 in Dinu, Mihai, 2000, *Comunicarea*, Editura ALGOS, Bucureşti.
6.Lochard, Guy, Boyer, Henry , 2002, *Comunicarea mediatica*, Editura Institutul European, Iasi.
7.Read, Herbert, 1970, *Imagine si idee*, Editura Univers, Bucuresti
8.Sebastian Dancu, Vasile, 1999, *Comunicarea simbolica, arhitectura discursului publicitar*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
9.Tran, V, Stânciugelu,I., 2003, *Teoria comunicării*, Editura Comunicare.ro, Bucureşti.

Publicitatea ca mediu vizual al dialecticii identitare culturale contemporane

Advertising as a visual medium of contemporary cultural identity dialectics

Cătălin Soreanu[1]

Rezumat

The contemporary dialogue between the theory and professional artistic practices and the advertising strategies, define art and advertising in a report of continuing structural, relational, and formal interdependence. In this relationship, the artifacts of the advertising culture become symptoms, manifestations of how the society produces cultural forms at the confluence of contextual behavioral patterns and social interaction. Through a critical understanding and cultural studies of these forms, diagnostically interpreted, the visuality reveals its double capacity: vector of action of an informational-active society, and expression environment of the cultural forms – either artistic or advertising – contemporary immanent.

In the multitude of events and retinal stimulus invading both public space and the private, visual culture is recommended as a prolific direction of study of the phenomenon in visual arts, media, and everyday life. As a visceral part of the visual culture, advertising includes complex mechanisms of suggestion or directing the opinion of lecturers, whose driving force lies in the constituent nature of supported ideology, be it a

[1]Drd., Univ. de Arte "G. Enescu" Iaşi, România.

political, economic or social. Thus, in the complexity of its manifestations, advertising shapes the socio-cultural collective consciousness, creates assumptions on the standard of living, acts on socio-political expectations, shapes the perceptions of consumer society, and raises the perception of cultural identity of the individual or group.

Highlighting the formulas that advertising art becomes the support of these coordinated messages which are shaping identities, behaviors and social ideologies, one can identify the main directions of an analytical approach to the advertising message in the context of contemporary visual culture.

Keywords: art, advertising, culture.

Dialogul contemporan dintre teoriile şi practicile profesionale artistice şi strategiile publicitare aşează arta şi publicitatea într-un raport de continuă interdependenţă structurală, relaţională şi formală. În această relaţie, artefactele culturii publicitare devin *simptome*, manifestări ale modului în care societatea produce forme culturale la confluenţa dintre tiparele comportamental contextuale şi interacţiunea socială. Prin perceperea critica şi studiul cultural al acestor forme, diagnostic interpretate, vizualitatea relevă dubla sa calitate, atât de *vector de acţiune* al unei societăţi active informaţional, cât şi de *mediu de expresie* al formelor culturale – artistice sau publicitare – imanente contemporaneităţii. În multitudinea sa de manifestări şi de stimuli retinali care invadează atât spaţiul public, cât şi pe cel privat, cultura vizuală se recomandă ca o prolifică direcţie de studiu a fenomenului vizual în arte, media şi viaţa cotidiană. Ca parte viscerală a culturii vizuale, publicitatea include mecanisme complexe de sugestionare sau direcţionare a opţiunii lectoriale, a căror forţă motrice rezidă în natura constitutivă a ideologiei portante, fie că vorbim de una politică, economică sau socială. Astfel, în complexitatea manifestărilor sale, publicitatea modelează conştientul colectiv socio-cultural, crează prezumţii asupra standardului de viaţă, acţionează asupra expectanţelor socio-politice sau acutizează percepţia dimensiunii identităţii culturale a individului sau grupului.

Evidenţiind formulele prin care arta publicitară devine portantul acestor mesaje coordonate care modelează identităţi, comportamente şi ideologii sociale, pot fi identificate principalele direcţii de abordare diagnostică şi analitica a mesajului publicitar în contextul culturii vizuale contemporane.

Paradigma mediatică contemporană

Apariţia şi diversificarea noilor tehnologii, a tipurilor de producţie şi diseminare culturală şi a structurilor socio-politice rezultate definesc un context social în care cultura vizuală devine unul dintre cele mai importante repere în viaţa contemporană: în *economie* (forme culturale care definesc şi nuanţează cererea consumatorilor, modelând identitatea acestora), *politică* (noi tipuri de interacţiuni ce poziţionează media în centrul vieţii politice) sau în sfera interacţiunilor *sociale* (crearea identităţilor, a sistemelor de valori şi a tipurilor de relaţionare socială). Acest lucru se produce odată cu o ruptură paradigmatică faţă de tiparele vieţii moderne, societatea contemporană aducând cu sine un model structural şi forme de relaţionare socială fără precedent. Imersat în mediile tehnologice informaţionale, asaltat de media, consumator de spectacol şi divertisment, dependent de realităţile virtuale ale cyberspace-ului şi ale jocurilor pe calculator, individul modern se plasează la interferenţa unor structuri de formare şi diseminare a informaţiei culturale cărora le răspunde prin crearea şi asumarea unui comportament informaţional[2], în efortul sau de a procesa codurile şi semnificaţiile proceselor la care este supus. Experienţa acestui flux imagistic, simptom ale unei culturi vizuale de o amploare fără precedent, influenţeaza spaţiul şi timpul cotidian, trasând repere comportamentale care duc chiar la disiparea distincţiei dintre realitatea cotidiană şi seducătoarea imagine mediatică, dintre experienţa reală şi lumea virtuală şi subiectivă a consumului.

Prezenţa şi implicarea formelor culturii vizuale în viaţa socială evidenţiază calitatea semnificantă a relaţiilor şi practicilor sociale, determinând implicarea şi asumarea interpretărilor şi fabricării semnificaţiilor la nivelul acţiunilor sociale[3]. Astfel, cultura vizuală devine un proces interactiv de producţie şi schimb al semnificaţiilor, de negociere, cu forme specifice de practică şi interpretare care diferă de la individ la individ, în funcţie de calitatea imaginii, a contextului receptării, de background-ul personal al receptorului, de codurile prevalente ale societăţii, etc. Studiile culturale moderne încearcă să surprindă această contradicţie prin distincţia dintre *codificare* şi *decodare:* textele culturale pot fi codificate ca produse banale, de proastă calitate, de propagandă ideologică, dar publicul işi poate produce propriile semnificaţii şi propriile

---

[2] Lev Manovich, *Information Behavior*, http://www.artmargins.com

[3] Cătălin Gheorghe, *Condiţia Critică*, Editura Institutul European, Iaşi 2010

satisfacţii din acest material[4].

Studiile culturii vizuale pot oferi o opinie diagnostică asupra felului în care se constituie societatea contemporană, identificând diferite perspective asupra structurii psihologice, socio-politice şi ideologice ale acesteia. Abordând evenimentele vizuale ca manifestări în care *informaţia*, *semnificaţia* şi *plăcerea* sunt solicitate de consumator la interfaţa cu mediile vizuale[5], cultura vizuală devine portantul unor mesaje, marcând diverse forme de expresie ale hegemoniei şi, în egală masură, a mişcărilor de rezistenţă culturală. Publicitatea, ca formă componentă a culturii vizuale, modelează masele şi gustul public şi determină crearea de identităţi culturale şi sociale.

Discursul ideologic

Simptomatic, cultura vizuală reflectă starea societăţii contemporane la nivel local, naţional sau global, exprimând în cadrul formelor sale tensiunile conflictuale din interiorul mecanismelor structurale sociale. Discursul transpare adesea în acest "texte" culturale, în special în acele forme ale publicităţii aplicate, în reclamele industriilor care produc mesaje care se doresc a fi populare, profitabile şi care să se plieze pe preocupările şi tendinţele publicului. Aceste artefacte culturale ale publicităţii articulează diverse ideologii, valori şi reprezentări ale sexului, rasei şi clasei, indică modul în care societatea produce cultură, dar şi modul în care cultura modelează societatea, iar studiile culturale majore operează cu concepte transdisciplinare inspirate din teoria socială, teoria comunicării, teoriile culturale şi literare, politică, istorie şi filosofie pentru a reliefa natura interacţiunii între cele două entităţi implicate, respectiv societatea (pe de o parte, publicul, *target*-ul) şi formele culturii vizuale (publicitatea, mediul sau motorul ideologic).

Studiile culturale plasează cultura în cadrul unui context socio-istoric, îmbinand teoriile sociale cu practica şi studiul ideologic. Gramsci[6] evidenţiază modul în care societăţile îşi menţin stabilitatea prin exercitarea hegemoniei, într-o formă în care diverse instituţii îşi exercită autoritatea socială (poliţia, armata, grupurile paramilitare), iar altele ţintesc la

---

[4] Douglas Kellner, *Cultura media*, Editura Institutul European, Iaşi, 2001; Cap. 1, *Dispute teoretice si studii culturale*

[5] Cătălin Gheorghe, *Condiţia Critică*, Editura Institutul European, Iaşi 2010

[6] Britanicul Antonio Gramsci a elaborat, în anii '70, o teorie a hegemoniei care prezintă cultura, societatea şi politica drept teren pentru disputa dintre interesele diferitelor grupuri şi clase.

inducerea unei atitudiei de acceptare a ordinii dominante (biserica, scoala, media) prin instituirea dominaţiei ideologice a unui anume tip de ordine socială (capitalism liberal, fascism, socialism democratic, comunism)[7]. La nivelul formelor publicitare, acest exerciţiu ideologic transpare în natura şi conţinutul reclamelor care se adresează marii majorităţi a consumatorilor.

Identitatea socială

Formele culturii vizuale produc identităţi şi poziţii sociale, modelează indivizi, grupuri şi societăţi şi definesc starea de fapt a contemporaneităţii. Astfel, putem reliefa caracterul dual al culturii vizuale, ea fiind un teren care reproduce la nivel cultural tensiunile fundamentale din cadrul societăţii, dar se poate pozitiona şi ca un instrument al dominaţiei prin capacitatea sa de a disemina mesajul autorităţii hegemonice. Cultura vizuală ale carei forme sunt abordate aici, respectiv cele diseminate prin media şi care sunt de sorginte publicitară, are un pronunţat caracter comercial, fiind produsă pentru profit şi diseminată sub forma de bunuri de larg consum[8]. Fiind bazată pe media, în oricare dintre formele ei de manifestare, aceasta cultură vizuală a publicităţii promovează în mare masură interesele entităţilor emitente (de exemplu, cele care deţin şi controlează trusturile media), marcând diverse tipuri de poziţii conflictuale şi putând deveni uşor un instrument de dominare ideologică prin discurs şi poziţionare imagistică.

Noile forme ale culturii vizuale media devin o inerentă forţă de socializare: valorile mediatizate, tipologiile, figurile se erijează în arbitri ai bunului gust, ai valorilor şi ideilor, substituind instituţii fundamentale ale societăţii precum familia, şcoala sau biserica, producând noi modele şi tipare comportamentale sociale.

Una dintre cele mai elocvente şi simptomatice forme de expresie cultural-vizuală ne este oferită de către arta publicitară, judecată din perspectiva producţiei vizuale pe care o oferă şi a impactului pe care o are asupra societăţii, asupra modelelor de organizare, percepţie şi consum a acesteia.

---

[7] Douglas Kellner, *Cultura media*, Editura Institutul European, Iaşi, 2001; Cap. 1, *Dispute teoretice şi studii culturale; Studiile culturale britanice*

[8] Douglas Kellner, *Cultura media*, editura Institutul European, Iaşi, 2001; perspectiva descrisă de autor este specifică, de altfel, situaţiei socio-economice din Statele Unite ale Americii, în care formele de manifestare cultural-ideoologice sunt deosebit de pregnante.

Publicitatea

În publicitate se apelează la aceleaşi mecanisme specifice artelor vizuale, cu deosebirea că, în cazul publicităţii, contextualizarea este relaţionată foarte clar, raportându-se la un anumit public specific (*target*) şi pentru o anumită perioadă de timp (*durată*) [9]. Funcţia de semnalizare specifică artei publicitare este perfect asumată în acest caz. Aşa cum Roland Barthes[10] analiza retorica specifică imaginii, publicitatea este spaţiul manifestării depline a semnelor. Spre deosebire de arta plastică sau de formele de manifestare a artei "culte", neangajate comunicaţional sau a căror miză comunicaţională este tratată în sens larg, publicitatea îşi bazează capacitatea persuasivă pe o structură vizuală directă, îmbogăţită prin apelarea simbolurilor şi prin mutaţia semnificaţiei structural-relaţionale către una angajată pe poziţii critice.

Din punct de vedere al identificării publicului, mecanismul publicităţii este unul extrem de precis, definind diferite tipologii de consumatori (conformist, raţional, condiţionat, egocentrist sau ocazional[11]) în funcţie de atitudinea, fidelitatea şi momentul deciziei de cumpărare ca acţiune finală care validează succesul actului publicitar) sau în funcţie de stereotipurile cu care se identifică aceştia (stereotipuri de de gen, sociale, de vârstă, cultural istorice).

O privire generică asupra producţiei publicitare ne dezvăluie structura după care se clasifică elementele publicitare, structură care este relevantă în sensul identificării direcţiilor şi a palierelor pe care evenimentul cultural-vizual acţionează asupra societăţii. Astfel, avem creaţii publicitare care sunt împărţite în producţii pentru *artă şi divertisment* (muzee, concerte, presă, film, carte), *bunuri de larg consum* (modă, alimentar, casnice, mobilier, calculatoare), *servicii* (bancare, asigurări, turism, utilităţi), *produse auto* (maşini, transport, motoare), *servicii sociale şi conştiinţă publică* (caritate, sănătate, politică, mediu), etc. Evident, aceste categorii sunt generice, ele variind în funcţie de specificul ariei în care se manifestă respectivele produse publicitare.

---

[9] Mihai Taraşi, *Sens şi expresie în arta contemporană*, Editura Artes, Iaşi 2006; Cap 5. *Publicitatea*: *"...Din perspectiva distincţiei semnalizare-simbolizare, diferenţele sunt marcate de conţinutul mesajului raportat la spatiu-timp: a) ca arie de cuprindere socială (spatiu) în ceea ce priveşte intenţia de adresare (target-ul); b) ca arie temporală, în condiţiile unei societăţi de consum în care miza reuşitei este cea modernă "a noului"...*".

[10] Roland Barthes, *Rethoric of the image*, Cap. *The Linguistic Message*. Editura Hill & Wang, New York 1985

[11] Mădălina Moraru, *Mit şi publicitate*, Editura Nemira, Bucureşti 2009

Diversele reclame, fie ele concepute ca materiale pentru *tipar* (ad-uri de presă, publicaţii, afişe, banere stradale) sau pentru *ecran* (reclame video, website-uri, emailuri publicitare), acoperă o mulţime de abordări ale studiilor culturale aplicate publicităţii, relevând direcţii de analiză care pun accentul pe problematica constiinţei colective publice, a identităţii individului sau a grupurilor de consumatori, a problematicii de gen, sex sau rasă, a ideologiei feministe sau a direcţiilor de manifestare a ideologiei statale hegemonice, problema mediului şi a conservării acestuia, a multiculturalităţii, etc. Astfel, ca forme ale artei publicitare, reclamele sunt texte sociale, manifestări ale stării societăţii contemporane, indicii ale tensiunilor sau tipurilor de comportament asumat de către membrii societăţii, trataţi ca public de consum. O lectură diagnostică a acestor imagini, contextuală şi analitică, ne poate releva în ce fel cultura vizuală influenţează viaţa socială.

Reclamele propun modele de identitate şi celebrează ordinea socială existentă[12]. Imaginile simbolice din publicitate sunt portante ale unui anumit cod ideologic, urmărind să creeze o asociere între produsul oferit (şi dezirabil din punct de vedere social) şi anumite trăsături semnificative, cu scopul de a condiţiona obţinerea statutului dorit de achizitionarea produsului. Într-o cultură a imaginii postmoderne, indivizii îşi extrag propria identiate din aceste figuri, iar publicitatea devine atât un element de control al cererii de consum, cât şi un important mecanism de socializare. Imaginea utopica a “eu”-lui superior care este mai nou, mai atractiv, mai plin de succes şi de prestigiu, se identifică cu achiziţionarea produsului în cauză, presupunând o transformare magică a sinelui şi asumarea unui noi identităţi, practic asigurând metamorfozarea într-o noua persoană[13]. Ca urmare a acestei strategii publicitare, indivizii sunt educaţi să se identifice cu valorile şi cu rolurile, cu tipurile de comportament social popularizate prin intermediul formelor publicitare (a reclamelor, mai exact).

Publicitatea determină o anumită perspectivă aspra lumii şi a vieţii sociale prin retorica imaginilor, prin sloganuri şi juxtapunerea acestora şi prin stilul de viaţă, tipul de identitate socială dezirabilă, asociate cu produsele vizate. Reclama (în care sunt înglobate resurse artistice, cercetare ştiinţifică şi strategii de marketing) foloseşte construcţii simbolice cu care consumatorul este invitat să se identifice, determinând un

---

[12] Douglas Kellner, *Cultura media*, editura Institutul European, Iaşi 2001

[13] Judith Williamson, *Decoding Advertisements*, editura Marion Boyards Publishers LTD, London 1978

comportament bazat pe folosirea obiectului respectiv[14].

Publicitatea românească

Piaţa producţiei de publicitate românească, împărţită între firmele autohtone şi diversele companii străine, include variate structuri de profil, organizaţii şi asociaţii menite să monitorizeze activitatea publicitară naţională, festivaluri şi competiţii specifice, forumuri şi site-uri de profil. Natura segmentului publicitar luat aici în discuţie priveste formele publicităţii de masă, cele diseminate prin reţelele de televiziune, internet şi panouri stradale sau prin alte mijloace neconvenţionale de semnalizare. Publicitatea "de nişa", deşi elocventă pentru specializarea pe o anumită secvenţă, nu are relevanţă socială din perspectiva dialogului cultural.

Nivelul şi calitatea produselor publicitare româneşti se raportează la publicul ţintă. Dacă în Europa centrală sau în Statele Unite, publicitatea îmbracă forme pertinente de expresie, având – pe de o parte – un obiect al activităţii acoperit de potenţa economică a pieţei (mari trusturi, companii producătoare, ofertanţi de servicii de calitate, etc) şi, pe de altă parte, un public extrem de larg, de generos, de divers şi (cel mai important) capabil financiar, publicitatea din România trebuie să lupte cu carenţele de organizare, cu deficitul de încredere şi cu incapacitatea structurală care guvernează clasele sociale. În consecinţă, discursul publicitar al ultimilor ani este tributar problemelor de identitate cu care România se confrunta în perioada post-decembristă[15].

De remarcat natura identităţii publicului românesc, balcanic prin excelenţă şi european prin accepţiune, care încearcă să recupereze, după trauma jumătăţii de secol comunist şi mai noua traumă a autocolonizării culturale, o forma de identitate naţională cu greu asumată de public sau de elitele intelectuale. Industriile media au prosperat în crearea unor forme de expresie culturala dedicate pieţii româneşti, pe fondul vicierii încrederii publice în instituţiile statului incapabile să asigure o tranziţie şi o normalizare concretizate în creşterea nivelului de trai,

Relaţia între imaginile publicitare româneşti şi cele din străinatate se discută pe mai multe fronturi (din perspectiva abordării situaţiei), fie prin mimetism si asumare a valorilor vestice, fie prin distanţarea de ele şi

---

[14] De exemplu, bărbatul Marlboro fumează "virilitate şi vigoare naturală", şoferul unui Lexus conduce "nobleţe şi eleganţă", etc.

[15] La peste două decenii de la revoluţie, România este încă tributară momentului '89, nedobândindu-şi statutul de entitate funcţională din punct de vedere socio-politic: în continuare se discută în termenii culpei comuniste, cu atitudinea necesităţii recuperării valorilor, etc.

apelul la valorile naţionale. Nuanţele de raportare apar în cazul firmelor din străinătate care activează pe plan local (campania electorală Mircea Geoană din 2009) sau ale reclamelor româneşti făcute pentru exterior (spotul "Romania – land of choice", cu o Romanie bucolică, onirică, ireală), în ambele cazuri existând discrepanţe sau disfuncţionalităţi care merg de la vicierea sensului expresiv până la eşecul lamentabil al produsului.

În cazul publicităţii ca generator de elemente aparţinând culturii vizuale, natura interacţiunii cu societatea rezidă în însuşi mesajul transmis. România este o piaţă în creştere, iar publicitatea a jucat în ultimii 20 de ani un rol extrem de important în ceea ce a însemnat tranziţie şi normalizare, poziţionându-se ca o forţă motrice, un vector de informare şi racordare a elementelor care ţin de nivelul de trai, de natura preocupărilor şi comportamentelor sociale, de percepţia serviciilor publice, de natura abordării relaţiei cu puterea de stat, etc. Prin intermediul reclamelor, românii au importat tehnică şi cultură, standarde de viaţă, atitudini şi preocupări; au descoperit pantofii sport Adidas, telefoanele mobile cu touch-screen şi asigurările de viaţă; şampoanele anti-mătreaţă, noaptea devoratorilor de publicitate şi vacanţele la Insbruck; au învăţat ce sunt campaniile electorale şi care e rolul presei. Tot publicitatea a determinat publicul românesc să-şi dorească o schimbare a nivelului de trai şi a libertăţilor de expresie, chiar în detrimentul asumării critice (şi mature, în ultimă instanţă) a valorilor pe care acestea le propun.

Daca în domeniul bunurilor de consum, a recuzitei cotidiene, imaginea şi mesajul publicitar sunt, în principiu, comerciale, în cazul serviciilor şi a schimbării comportamentelor sociale, lucrurile nu stau la fel. Românii provin dintr-o societate în care structura psihologiei socialist-comuniste înca domină şi, în consecinţă, nu au cultura veniturilor şi a dialogului cu instituţiile bancare şi cu serviciile financiare, nu au educaţia asigurărilor şi a serviciilor sociale corect distribuite, nu au echilibrul şi cumpătarea caracteristică societăţilor expuse consumismului şi nici un standard de viaţă care să raporteze corect nevoile reale posibilităţilor existente la nivel de individ sau familie. În plus, carenţele sistemului de educaţie, ale personalului din aparatul de stat, ale serviciilor publice, practic, toate aspectele instituţiilor care ar trebui să asigure funcţionarea optimă a mecanismelor unor societăţi, nu au reuşit decât, în cel mai bun caz, să asigure material de lucru creativilor din publicitate, avizi de noi subiecte pe care să-şi poată cladi campaniile publicitare. Ironiile la adresa funcţionarilor, la stereotipiile publice, la trivialitatea muncitorilor români, la calitatea proasta a vieţii marii majorităţi a cetăţenilor, satira politică şi

critica socială converg către creionarea unei paradigme cu adevarat unice în peisajul european.

O analiză sumară a tematicii campaniilor nationale ne poate releva semnificaţiile pe care construcţiile publicitare, adevarate instrumente ale furnizării informaţiilor, ale determinarii consumului sau ale medierii relaţiilor de putere[16], le transmit publicului consumator (în aceasta fază, definim "consumator" drept calitatea publicului de a recepta mesajul publicitar şi nu neapărat cea de a răspunde îndemnului, sensului reclamei). Într-o accepţiune denotativă, aceste semnificaţii indică şi direcţiile de interacţiune diagnostică a studiilor culturale privind relaţia între formele de cultură vizuală şi viaţa socială.

Problematica atitudinii sociale, a comportamentului etic şi a răspunderii individuale reprezintă unul dintre cele mai elevate trasee ale construcţiei sociale la interacţiunea dintre cultură şi sistemul de valori sociale. Putem nota diferite campanii publicitare care încearcă să trezească conştiinţa publică în privinţa curăţeniei publice, campanii de promovare a sănătăţii şi igienei responsabile, campanii de sensibilizare faţă de problemele minorităţilor, persoanelor cu dizabilităţi sau sinistraţilor, campanii de responsabilizare a consumatorilor (garanţie, E-uri, riscuri asociate), campanii electorale (mascate sau oficiale, periodice sau permanente), campaniii de informare asupra condiţiei si drepturilor europene, etc. În marea lor majoritate, aceste campanii susţinute intens în presă şi pe ecran sunt instrumente de informare a opiniei publice iniţiate de către instituţiile statale, într-un efort de sensibilizare şi responsabilizare a cetăţenilor.

În aceeaşi linie a maturizării conştinţei sociale putem lua în calcul şi formele publicităţii care abordează *problematica identităţii sociale, de clasă sau etnie* care capătă în cultura vizuală românească o pondere aparte, ţinând de natura identităţii grupurilor şi claselor disputate în ultimele decenii pe fondul segregarii social-economice tot mai pronunţate.

Încercarea de a recupera *aspectele ale identităţii* reflectate în mesajul publicitar românesc este tributară aceloraşi dileme identitare cu care societatea se confruntă în prezent, desfăşurându-se pe două paliere de abordare: una mimetic-importatoare (care încearcă să importe forme culturale specifice civilizaţiilor vestice, de la trenduri de îmbrăcăminte, comportament, activităţi şi interacţiuni sociale) şi una tradiţional-

---

[16] Cătălin Gheorghe, *Condiţia Critică*, Editura Institutul European, Iaşi 2010

recuperatoare (care reusciteazǎ valorile din cultura româneascǎ autenticǎ). În mod emblematic, problema identităţii naţionale nu poate ocoli campaniile Ministerului Turismului[17] care încearcǎ sǎ creeze un brand turistic pentru România, într-o manierǎ care a facut deliciul disputelor din spaţiul public vis-a-vis de fondurile alocate, de originalitatea sloganului, a naraţiunii sau a siglei alese.

Tematica *tradiţiei româneşti* în publicitate face parte din acelaşi registru identitar pe care cultura vizualǎ încearcǎ sǎ-l recupereze. O abordare stereotipicǎ, dar care valorificǎ potenţialul real al tradiţiilor populare româneşti, este prezentǎ în campaniile publicitare care promoveazǎ preparate alimentare tradiţionale, reclame care folosesc imagini simbolice cu arhetipuri asociate lumii satului (bǎtrânul sfătos, bunica generoasǎ, copilul nǎzdrǎvan, moara de apǎ, rǎzboiul de ţesut, teascul pentru struguri, toaca de la bisericǎ) în peisaje idilice, parcǎ neafectate de colectivizare. În sfera publicitǎţii, tema lumii satului şi a tradiţiilor activeazǎ un câmp de aşteptǎri vizuale care pot fi fructificate în aproape orice domeniu (deşi se evitǎ asocierile care "nu vând" produsul şi care ar evidenţia tarele tradiţionale ale românului). O poziţionare cu potenţial fructificat corect de cǎtre creativii publicitari vine din direcţia reclamelor pentru instituţiile etnografice[18] (postere, reclame pentru TV sau internet). Semnificaţia lucrǎrilor evidenţiazǎ atemporalitatea valorilor tradiţionale româneşti, mizând pe o direcţie criticǎ la adresa societǎţii de consum care trivializeazǎ şi comercializeazǎ aspecte fundamentale ale comportamentului uman.

Formule publicitare şi influenţa lor asupra societǎţii

Publicitatea este "arta la lucru", arta aplicatǎ, iar în cultura vizualǎ contemporanǎ, arta publicitarǎ se defineşte în raport cu ideologiile active sociale, cu contextul economic şi cu interesele comerciale ale entitǎţilor implicate. Mesajul publicitar expus societǎţii construieşte tipurile de

[17] În 2004 a fost creat o campanie de spoturi pentru CNN care sǎ prezinte România turisticǎ, mizând pe multitudinea de motive şi simboluri reprezentative ale ţǎrii (portul tradiţional românesc, bisericile pictate, cetǎţile vechi, frumuseţile naturale din deltǎ, litoral sau de la munte, Dracula, tinere şi copii zâmbitori). Dorinţa de a expune spaţiul românesc ca un loc al imaginarului, potenţat de mituri şi basme, se remarcǎ în campania din 2009 a Ministerului Turismului, susţinutǎ discret (dar vizibil) de BRD, cu sloganul "Romania – Land of choice". La Shanghai World Expo din 2010, oficialitǎţile româneşti au prezentat un alt brand de ţarǎ, subminând sistematic demersurile precedente şi aproape validând eşecul lor: un slogan nou – "Romania, Explore the Carpathian Garden" şi o siglǎ care a indignat opinia publicǎ prin banalitate şi prin plagiatul dovedit.
[18] Campanii publicitare pentru Muzeul Ţǎranului Roman (MTR) din Bucureşti.

comportament social (consumist, critic, rezervat, etc) sau determină considerarea spaţiului publicitar ca un spaţiu al dialogului opiniei publice şi al tendinţelor consumiste, al manifestării puterii politic-administrative şi a formulelor de rezistenţă culturală. În cazul publicităţii ca formă a culturii de masă, putem distinge câteva direcţii de adresare:

- *Publicitatea modelează conştientul comercial,* determinând crearea unor nevoi, a dorinţelor de a cumpăra ceva, de la produse alimentare până la servicii bancare, stimulând imaginaţia cumpărătorilor. Procesul, de natură psihologică, prezintă ca fiind imperativ necesară deţinerea sau utilizarea produsului pentru dobândirea statutului sau atributelor asociate.
- *Publicitatea crează prezumţii asupra standardului de viaţă*, asociind acestuia nivelul de viaţă, creând confuzie şi ducând la escaladarea diferenţelor de percepţie.
- *Publicitatea acţionează asupra expectanţelor socio-politice,* individul fiind expus la un exces de publicitate electorală, la dialectica mesajul politic hegemonic – mesaj de rezistenţă.
- *Publicitatea modelează percepţia societăţii* care devine una de consum, cu indivizi alienaţi care nu se mai regasesc în valorile naturale ale traiului corect construit pe baza satisfacerii nevoilor reale.
- *Publicitatea acutizează percepţia dimensiunii culturale* a identităţii culturale a individului sau grupului, ridicând gradul de conştientizare a poziţiei în cadrul societăţii şi de înţelegere a raporturilor derivate din aceasta.

Artefactele culturii publicitare sunt simptome, manifestări ale modului în care societatea produce fome culturale într-un demers aflat la confluenţa traiectelor majore care definesc contextual comportamentul şi interacţiunea sociale. Prin perceperea critică şi studiul cultural al acestor forme, diagnostic interpretate, vizualitatea relevă dubla sa calitate, atât de *vector de acţiune* al unei societăţi active informaţional, cât şi de *mediu de expresie* a formelor culturale artistice imanente contemporaneităţii.

Bibliografie

Barthes, Roland; *Rethoric of the image*, Editura Hill & Wang, New York 1985.

Epica Book 19; *Europe's Best Advertizing*, Editura Ava Publishing SA, Franţa 2005.

Gheorghe, Cătălin; *Condiţia Critică*, Editura Institutul European, Iaşi 2010.

Kellner, Douglas; *Cultura media*, Editura Institutul European, Iaşi 2001.

Manovich, Lev; *The Language of New Media*, Editura MIT Press, Massachusetts 2001.

Moraru, Mădălina; *Mit şi publicitate*, Editura Nemira, Bucureşti 2009

Sebeok, Thomas; *Semnele: o introducere în semiotică*, Editura Humanitas, Bucureşti 2002.

Taraşi, Mihai; *Sens şi expresie în arta contemporană*, Editura Artes, Iaşi 2006.

Williamson, Judith; *Decoding Advertisements*, Editura Marion Boyards Publishers LTD, Londra 1978.

Cuprins